

**ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI
BOLOGNA**

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E MEDIOEVALE

Dottorato di Ricerca in Filologia Greca e Latina

CICLO XIX – SETTORE DISCIPLINARE L-FIL-LET/04

VIRGILIO IN ABITI DI SCENA OVIDIANI:

***The Tragedie of Dido, Queene of Carthage* di Christopher
Marlowe**

Introduzione, traduzione, commento.

TESI DI DOTTORATO IN FILOLOGIA LATINA

**Presentata da
ANTONIO ZIOSI**

**Relatore
PROF. IVANO DIONIGI**

**Coordinatore
PROF. GUALTIERO CALBOLI**

Anni Accademici 2003/04-2004/05-2005/06

INDICE

Introduzione

1. Nuova scienza e nuovi errori

Scuola

Traduzioni Cinquecentesche dell'*Eneide*

2. Didonis tragoedia

Remember me

Tragedie cinquecentesche di Didone (e differenza di Marlowe)

3. Dido Queene of Carthage

Marlowe a Cartagine

Datazione

Autore

Il Virgilio di Marlowe

4. The Tragedie of Dido Queene of Carthage

Testo e traduzione

5. Commento

6. Appendice

INTRODUZIONE

Theodore Ziolkovski, nel suo libro *Virgil and the Moderns* afferma che Virgilio è troppo importante per essere lasciato ai classicisti¹; si potrebbe parafrasare l'assunto dicendo che Christopher Marlowe è molto importante per essere lasciato (solo) ai modernisti.

L'analisi di *The Tragedy of Dido Queen of Carthage* vuole porsi al crocevia tra 'ricezione' dei testi della classicità e 'intertestualità'. È nota l'importanza della dimensione intratestuale nel teatro e nella poesia di Marlowe: *Dido* mostra come molto spesso alla base di questa stessa coscienza intratestuale vi sia il vitale rapporto con i testi classici. E, in questa tragedia, con Virgilio, *in primis*. Non si tratta tuttavia di un rapporto intertestuale neutro: al contrario, l'intertestualità marloviana è consapevole e spesso parodica. Ovidio e la lettura 'ovidiana' di Virgilio diventa chiave di volta di questo process.

Sebbene mai, dall'Impero fino – almeno – al Novecento, l'influenza di Virgilio sia venuta meno nella coscienza dell'Europa, avendo, anzi, il Mantovano goduto di una fortuna ininterrotta (e indubbiamente privilegiata rispetto a quella di molti altri autori della classicità) nell'Occidente cristiano, il Virgilio alle soglie dell'Età Moderna presenta aspetti di interesse precipuo, nel passaggio da modello linguistico e grammaticale a modello letterario da studiare, imitare ed emulare per i poeti europei che, dall'Umanesimo in poi, si rifanno direttamente alla fonte dei testi classici.

Singolare, in vero, il «Fortleben» virgiliano nell'Inghilterra della lunga e iridescente stagione della «Renaissance», temperie che prende l'avvio dall'influenza della cultura umanistica italiana e francese, e si protrae, pressoché senza soluzione di continuità, fino al Classicismo settecentesco, essendo dunque intrisa – dal suo inizio

alla sua fine – di connotazioni che, in altri contesti, si definirebbero afferenti al Barocco.

In area inglese, il passaggio dal Virgilio medioevale dei grammatici a quello dell'Età Moderna della filologia e della poesia allusiva è ben sintetizzato da due fattori compresenti: da un lato, lo studio, condotto sulla base degli impulsi umanistici, dell'intera opera virgiliana previsto nelle nuove istituzioni educative delle «grammar schools» e degli atenei oxoniense e cantabrigense; dall'altro, il fiorire copioso di traduzioni dell'*Eneide*, le quali non solo hanno il ruolo di volgarizzare – e dunque di diffondere – il testo latino, ma, in qualità di opere consapevoli della riflessione umanistica sui testi e, per di più, in un paese protestante che vede il coevo fiorire di molteplici traduzioni del Testo Sacro, hanno anche la funzione di approfondire anche esegeticamente il testo che traducono.

Una singolare ripresa drammatica dell'*Eneide*, dunque, da parte di uno degli autori che hanno fatto grande il Teatro Elisabettiano, *ergo* il teatro europeo di tutti i tempi. Poeta e drammaturgo dall'ineccepibile formazione letteraria e accademica, Christopher Marlowe (1564-1593), si forma prima alla King's School di Canterbury (sua città natale) e poi al Corpus Christi College di Cambridge e dunque, a differenza dello «small Latine and lesse Greeke» (secondo la nota definizione di Ben Jonson) del suo coetaneo Shakespeare, poteva vantare una familiarità, si può dire, filologica con i testi della classicità. Appunto qui sta la singolarità di *The Tragedie of Dido Queene of Carthage*: nel suo essere al crocevia tra l'erudizione accademica rinascimentale (è verosimilmente la prima opera di Marlowe, composta ancora a Cambridge) e la superba carriera teatrale, o, per trovare un'immagine consona, nel suo essere equidistante dalla biblioteca e dal palcoscenico. E inoltre, fondamentale ruolo di mediazione tra Virgilio (attraverso il quale si accede all'intero patrimonio poetico della classicità) e la grande stagione teatrale elisabettiana, che, a sua volta, diviene modello imprescindibile nella storia letteraria inglese. Nel continuo e multiforme gioco di *imitatio* del testo virgiliano (ossia i libri I, II e IV) che si

¹ Ziolkowsly 1993, 1.

distende da un elevato tasso di fedeltà, potremmo dire, pressoché traduttiva ad una *inventio* allusiva, si assiste, quasi con stupore, alla formazione di quello stile drammatico per cui Marlowe e il suo “potente verso” («Marlowe’s mighty line» secondo l’icastica definizione di Ben Jonson) diverranno celebri per sempre. Da Virgilio, attraverso la funzione catalizzatrice di *Dido*, immagini, stilemi e singoli versi s’irradiano in tutto il teatro marloviano (davvero numerosi sono i versi di questa tragedia ripresi da Marlowe in altre sue opere, *exemplum mirabile* il monologo di Faustus ad Elena) e, da lì, a Shakespeare e a tutto il teatro elisabettiano

CAPITOLO PRIMO

Una ricezione dotta?? Nuovi saperi e nuovi errori?

1. school

Trattare della fortuna e ricezione di Virgilio equivale forse a studiare il *Nachleben* della letteratura latina *tout court* o forse, davvero, a scrivere una storia della letteratura occidentale dall'anno 19 prima della nostra era.

il Virgilio rinascimentale lascia il limitare di “selve oscure”, alla luce di una viva riscoperta testuale, manifesta in particolare nelle diverse traduzioni dell'*Eneide*. Di più: si può a buon conto asserire che una più diffusa frequentazione con il testo virgiliano apra le porte della «Renaissance» inglese.

Come in tutta l'Europa cristiana, il Virgilio medievale anglo-sassone si incarna nella grammatica da un lato e nell'allegoria dall'altro. L'opera virgiliana, quale miniera di *exempla*, viene studiata nelle sillogi e nei trattati dei grammatici, Isidoro, Capro, Carisio, Diomede, Servio, Nonio, Fulgenzio, e soprattutto Donato e Prisciano, e spesso costituisce l'impalcatura e la base di tutto il sistema educativo. Cospicui echi e riferimenti virgiliani si riscontrano nei cronachisti Gildas, «a Celtic Monk»² e Aldhelm, abate di Malmesbury, «the earliest Saxon scholar»³ (secc. VI e VII). Non manca poi, ovviamente, il Virgilio dei Padri della Chiesa, l'*anima naturaliter christiana* di Eliot, accostato da Lattanzio ai profeti di Israele nelle

² Higt 1949, 37.

³ *Ibidem*.

*Institutiones divinae*⁴ e che salirà con Dante sino alle soglie del Paradiso; o il decisivo e imprescindibile modello pagano con il quale necessariamente bisogna dialogare, come iconicamente mostrano le famose lacrime di Agostino profuse su Didone morta per amore⁵. Su questa scorta si pone il Venerabile Beda, posto da Dante tra i beati della prima corona assieme a San Tommaso e autore dell'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* che si dimostra voce critica dell'opera virgiliana, intesa come portatrice dei nefasti e bellici ideali pagani⁶; la stessa linea di critica cristiana nei confronti del *falsus Maro* è seguita da Alcuino da York e, nel XII secolo, da Herbert vescovo di Norwich. Anche la poesia è soggetta a punti di tangenza in particolare con l'*Eneide* e vi è addirittura chi ha voluto notare un certo parallelismo strutturale tra la stessa e *Beowulf*, il capolavoro dell'epica del tardo medioevo anglo-sassone⁷. Seguendo poi una tradizione largamente diffusa nel

⁴ È qui, nell'ultimo libro, *inst.* 7, 24, che ha luogo il passo che garantirà a Virgilio sempiterna fortuna nell'orizzonte cristiano medievale e non solo (ancora nell'Ottocento a Roma si celebravano cerimonie in onore di *Maro Vates gentilium*). È qui che ha luogo il famoso parallelo tra *buc.* 4 e *Is.* 11 che con immagini analoghe narra della palingenesi del mondo nella pace e nella concordia che porterà il Messia. Si deve in buona parte a Lattanzio se la figura di Virgilio è istoriata nelle cattedrali accanto ai profeti e anche se Dante sceglie Virgilio come guida anche nel Purgatorio fino alle soglie del Paradiso terrestre. Questo "equivoco" filologico o teologico che dir si voglia sarà fondamentale per la storia del *Fortleben* virgiliano. Cf. T.S. Eliot, 1960, 136: «... la lettura di Virgilio fu assai pertinente alla mentalità dei cristiani [e] fu appunto [la quarta] Ecloga, accolta letteralmente come profezia, che aprì la strada all'influsso di Virgilio sulla Cristianità. Questo non mi sembra un semplice caso, o una mera curiosità letteraria. (...) Possiamo considerare la quarta Ecloga un simbolo della particolare posizione [di Virgilio] ... di fronte alla fine del mondo antico e al principio del mondo cristiano. [Egli], come un ponte, guarda verso entrambi».

⁵ Celebri i passi delle *Confessiones* nei quali Agostino si rammarica e si duole di non aver pianto la propria morte spirituale e di aver invece profuso lacrime copiose per Didone morta per amore. *conf.* 1, 13, 20-21: *tenere cogebar Aeneae nescio cuius errores oblitus errorum meorum et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore, cum interea me ipsum in his a te morientem, Deus, vita mea, siccis oculis ferrem miserrimus. Quid enim miserius misero non miserantem se ipsum et flente Didonis mortem (...)?* E oltre: *Et haec non flebam et flebam Didonem 'extinctam ferroque extrema secuta'* [*Aen.* 6, 456-7]. Ciò non impedì tuttavia ad Agostino di rivalutare intensamente Virgilio e la sua poesia nel *De Civitate Dei*.

⁶ Ad esempio nell'inno a St. Etheldreda, Beda alla ricerca della santità e al desiderio della pace la poesia guerriera e profana di Virgilio: «*Bella Maro resonet, nos pacis dona canamus, / munera nos Christi, bella Maro resonet. / Carmina casta mihi, foedae non raptus Helenae: / luxus erit lubricis, carmina casta mihi. / Dona superna loquar, miserae non proelia Troiae, / terra quibus gaudet, dona superna loquar*». Cf. Raby 1959, 85.

⁷ Tale assunto resta però una *vexata quaestio*. Tra gli studiosi ormai concordemente si tende ad escludere una dipendenza diretta di *Beowulf* dal modello virgiliano, soprattutto per l'estraneità ideologica e folklorica. Restano tuttavia analogie e somiglianze in particolar modo strutturali tra i due poemi e, data la diffusione dell'*Eneide* e dunque l'indubbia familiarità che con essa avevano le persone istruite, non si può escludere la paternità virgiliana di alcuni elementi presenti per lo più a livello di echi; Cf. Luiselli Fadda, 1984, 492 e annessa bibliografia; Highet, 1949, 23-25.

Medioevo⁸, in diversi scritti del tempo ci si riferisce a Virgilio come *magus* onnisapiente. Tra gli esempi: Gervase of Tilbury negli *Otia Imperialia* e John Doesborke nel suo *Vergilius*, che tratta, come dal sottotitolo, «della vita di Virgilio, della sua morte, dei molti portenti da lui compiuti con la magia e la negromanzia con l'aiuto dei diavoli dell'inferno»⁹.

Nuovo impulso allo studio di Virgilio e del latino in generale si ha dopo la battaglia di Hastings e la conseguente conquista normanna di William the Conqueror (1066). Sia l'apporto del francese, la lingua dei dominatori, sia il recupero direttamente dal latino, come avviene ad esempio per Chaucer¹⁰, contribuiscono a fare dell'inglese una lingua dall'amplissima componente neolatina e ad avvicinarla ulteriormente al solco della tradizione classica; «the importance – afferma pertanto Highet – of Chaucer was that he became not only a well of pure English but a channel through which the current of Latin and a sister stream of Greek flowed into England»¹¹. Per conto suo, Chaucer¹², considerato il padre della letteratura inglese propriamente detta, attinge a materiale virgiliano nella *House of Fame*, nella *Legend of Dido*, compresa nelle *Legends of good women*, e in *Troilus and Criseyde*, questa volta attraverso il Filostrato di Boccaccio¹³. Ancora in un solco allegorico¹⁴ e mitologico si colloca invece una tradizione di considerevole fortuna che sarà ripresa

⁸ Per la presunta origine napoletana del mito di Virgilio mago, cf. Comparetti 1955.

⁹ Castorina 1985, 970. Interessante la ripresa di tale tradizione, quasi con mimesi medioevale, da parte di Christopher Marlowe in *Doctor Faustus*, III, ii, 13-15, dove, Faustus, in volo con Mephostophilis dalla Germania all'Italia parla della tomba di Virgilio a Napoli: «There saw we learned Maroes golden tomb / The way he cut, an English Mile in length, / through a rocke of stone in one night's space».

¹⁰ Highet nota ad esempio lo sforzo (antecedente alla rinata filologia umanistica) da parte di Chaucer e dei suoi contemporanei, sforzo di arricchimento lessicale della lingua tramite il rapporto diretto con le fonti classiche, che parte dall'influsso neolatino del francese per poi superarlo a ritroso. Un esempio icastico: «The French still call the fourth month *avril*; it was *Avril* or *Averil* in the early years after the Conquest, but by Chaucer's time became *Aprille*, 'with his shoures sote'» come dal proemio ai *Canterbury Tales*; cf. Highet 1949, 109 ss.

¹¹ Highet 1949, 110.

¹² Cf. Highet 1949, 97-99: «Chaucer had not really read all the authors whom he quotes, and it would be quite mistaken to list their names as 'classical influences' on his work. He knew a few Latin writers well, translating and adapting their books with some understanding and genuine love. (...) He knew Ovid best, without any comparison. (...) Second best [he] knew Virgil, but apparently only the *Aeneid*».

¹³ Cf. Rudd 1994, cap. 1; Highet 1949, 94-102.

¹⁴ Altro esempio di lettura allegorica dell'*Eneide* è costituito dal *Policraticus* di John of Salisbury, dove si fa una lettura psicologica-fisiologica dei primi sei libri del poema.

in seguito, in epoca elisabettiana che tende a saldare i destini gloriosi di Roma con le sorti inglesi. Pregna di riferimenti virgiliani è dunque la *Historia regum Britanniae* di Geoffrey of Monmouth, che codifica tale tradizione¹⁵ e narra dell'origine dei Britanni dall'eroe eponimo Brut, o Brutus, troiano al seguito di Enea.

Da Spenser a Dryden e le traduzioni. È dal Cinquecento in poi, tuttavia, con l'avvento del ritardato¹⁶ – ma per converso assai più duraturo – Rinascimento in Inghilterra che ha inizio una stagione quasi ininterrotta di tensione classicistica che permea l'epoca elisabettiana, si amplifica nell'era del Commonwealth e trova il suo culmine nella letteratura della «Restoration» (con il regno di Charles II), non a caso significativamente ribattezzata, nelle sue propaggini più mature, corrispondenti al regno di Queen Anne, «Augustan age». Virgilio è una delle componenti cardinali alla base di questo nuovo fondante e fecondo rapporto con il classico. Con la versione in medio-scozzese di Gavin Douglas¹⁷ (1512-13) si inaugura la stagione delle grandi traduzioni rinascimentali che si concluderà con *The Works of Virgil* di Dryden, il più imponente sforzo traduttivo virgiliano dell'intera letteratura inglese; le *Bucoliche*¹⁸ per converso influenzano la nascente poesia pastorale che trova nello *Sheperd calendar* di Spenser un modello che diverrà presto archetipico. Il rapporto con Virgilio nella «Renaissance» comprende dunque, quasi con andamento a *climax* teleologicamente ordinato, sia il μεταφράζειν, sia il παραφράζειν, ed infine l'*aemulatio*: con l'imponente poema *Paradise Lost* di Milton¹⁹ si può infatti parlare

¹⁵ Della quale rendono conto anche il *Brut* di Layamon e i versi latini di Walter Map. Cf. Castorina 1985, 970.

¹⁶ Solo con la stabilità politica raggiunta con l'accesso al regno di Enrico VII, fondatore della dinastia Tudor, con la battaglia di Bosworth che fu fatale per Riccardo III, il *villain* senecano di Shakespeare, e pose fine alla sanguinosa Guerra delle due Rose, si può parlare dell'influenza del Rinascimento italiano e francese in Inghilterra. Tuttavia è soltanto sotto il regno di Enrico VIII (1509-1547) che si può parlare di Umanesimo e Rinascimento inglesi, grazie alla presenza e all'opera di figure quali Erasmo e Tommaso Moro.

¹⁷ Definita da Ezra Pound uno dei più bei libri della cultura inglese, persino superiore all'originale virgiliano (*Selected Prose* 1901-1965, ed. by W. Cookson, London, 1973, 293-94). Su questa e le altre traduzioni rinascimentali si rende conto *infra*, p. 48.

¹⁸ Sempre nel Cinquecento si hanno anche le prime versioni inglesi delle *Bucoliche*. Le prime due egloghe sono tradotte in esametri quantitativi da W. Webbe nel suo *Discourse on English Poetry* (1586); A. Fleming pubblica la prima versione completa, assieme a quella delle *Georgiche*, nel 1589.

¹⁹ «Three poets, in three distant ages born, / Greece, Italy, and England did adorn. / The first in loftiness of thought surpassed; / The next in majesty; in both the last. / The force of Nature could no further go; / To make

di una grande opera epica che, almeno nelle intenzioni dell'autore e nella ricezione dei contemporanei, dialoga alla pari con l'*Eneide* così come Virgilio aveva fatto con Omero.

Una delle peculiarità della lunga stagione rinascimentale inglese – il cui polimorfismo è difficilmente sussumibile in pochi caratteri ma che, sicuramente, dista assai dall'idea “laurenziana” di Rinascimento – è che, passando per Bacon, Hobbes e Newton e la «Restoration» (1660-88), si potrae, quasi senza soluzione di continuità, fino al Settecento e sfocia nel Classicismo del XVIII secolo. Un'altra temperie dunque assai favorevole al rapporto con quegli autori dell'antichità consacrati, o “protetti” se polemicamente lo si dice con Alfieri, e additati come modello assoluto e vertice culturale cui aspirare. Sull'influsso dell'ineludibile opera di Dryden, *The Works of Virgil*, traduzione completa di *Eneide*, *Bucoliche* e *Georgiche*, uno dei capisaldi della «Augustan age», prende piede in quest'epoca quasi un culto idolatra di Virgilio. Un dato nuovo della fortuna è rappresentato dal fiorire della poesia georgica grazie in particolare all'opera di traduzione (del quarto libro delle *Georgiche*) e di acuta critica al lavoro di Dryden da parte di Joseph Addison²⁰. Alexander Pope, da parte sua, imita le *Bucoliche* nelle *Pastorals* e nel *Messiah*. Tra le versioni dell'*Eneide*, due sono quelle da segnalare nel Settecento. La prima è di J. Trapp, professore di poesia a Oxford, che per primo traligna dalla forma metrica drydeniana del distico eroico e ritorna al «blank verse» in pentametri giambici che fu già del conte di Surrey e dei drammaturghi elisabettiani²¹; l'altra, in distici eroici invece, è ad opera di Christopher Pitt. Anche il Doctor Johnson, figura centrale del Classicismo inglese, dimostra un acuto interesse per Virgilio, nonché

a third, she joined the former two». Con questo epigramma posto all'inizio dell'edizione *in-folio* del 1688 del *Paradise Lost* da John Dryden, che ne curò l'edizione, sintetizza icasticamente il debito di Milton nei confronti di Omero e Virgilio: la natura non poteva oltrepassare l'altezza di pensiero del primo, né la maestosità del secondo e per creare un terzo poeta ha messo insieme i primi due. Improvvido sarebbe fare in questa sede un'analisi dettagliata del densissimo rapporto tra Milton e Virgilio. Basti qui dire che, a partire dal numero dei libri e dalla struttura del poema, le affinità tra l'*Eneide* e *Paradise Lost*, e l'influenza della prima sul secondo appaiono evidenti; cf. anche Bowra, 1945.

²⁰ In questo contesto agricolo si collocano anche le imitazioni burlesche di Virgilio di Swift e Gay e il poema a sfondo agreste *The Seasons* di Thomson.

²¹ Sul «blank verse» da Surrey a Marlowe, cf. *infra*.

una sorprendente familiarità con la sua opera, come testimoniato dalla *Life of Johnson* di Boswell, dalle sue proposte per un programma di studi da lui ideato e dalle sue osservazioni sulle traduzioni e le imitazioni virgiliane in *Lives of the Poets* (1779-81).

Nei paragrafi seguenti di questo capitolo si passerà a considerare l'importanza e la centralità della stagione rinascimentale, cinquecentesca in particolare, nella storia dell'influenza di Virgilio sulla letteratura inglese. Tale analisi verrà condotta attraverso l'esame della presenza di Virgilio nei *curricula studiorum* del sistema educativo inglese alle soglie del Rinascimento e nella coeva trattatistica grammaticale e filosofica, per valutare l'importanza e l'interesse di questa permanenza per la nascita di una moderna consapevolezza umanistica. Verranno considerate, poi, sempre in modo alquanto cursorio, le traduzioni dell'*Eneide* nel loro ruolo di vere e proprie iniziatrici del processo della grande stagione rinascimentale e in qualità di atto di presa di coscienza linguistica, grazie alla dignità concessa ad una lingua moderna posta a confronto metafrastico, emulativo ed infine paritario con l'imprescindibile modello latino.

Questa indagine ci sarà utile per vagliare la portata dell'influenza di Virgilio nel Cinquecento inglese, in un percorso ideale dalle eredità di tipo medioevale, al confronto diretto con i testi della latinità nelle traduzioni fino recupero di materiale virgiliano nella creazione di nuove opere, alcune delle quali destinate a diventare capolavori della letteratura del Rinascimento. Tale esame funge altresì da scena e da importante sottofondo per l'analisi delle riprese elisabettiane di Virgilio e dunque *in primis* quella di Christopher Marlowe in *The Tragedie of Dido Queene of Carthage*. Per la sua liminarità alle coeve esperienze metafrastiche, e per il suo *status* di *trait d'union* tra l'esperienza marloviana di formazione cantabrigense di studio dei classici e la successiva maturità acquisita sul palcoscenico londinese, quest'opera si colloca in un'interessante posizione dialogica con la coeva temperie culturale nell'attitudine nei confronti del Classico. Delineati caratteri ed esempi di tale atteggiamento, più facile sarà rintracciare l'eventuale filiazione da opere precedenti

o affini, rinvenire influenze e debiti contratti da Marlowe e, per converso e soprattutto, valutare la di lui indipendenza, lo scarto dai modelli e peculiarità della *Dido* insita nel rapporto diretto con il testo latino.

2. L'influenza di Virgilio nelle «grammar schools» e nella trattatistica del XVI secolo.

Alle soglie della «Renaissance», la presenza di Virgilio nella vita culturale inglese è considerevole – soprattutto se paragonata alle sorti di altri grandi autori classici – in virtù della multiforme e radicata ricorrenza dell'opera del mantovano nel sistema educativo. Sondaggi di tale presenza rendono l'idea del sostrato su cui, con la ripresa diretta del testo e con le traduzioni quattro-cinquecentesche dell'*Eneide*, si fonda la moderna consapevolezza testuale umanistica, filiazione, in qualche modo, della familiarità con Virgilio di retaggio medievale.

«Dal primo secolo dell'Impero fino all'epoca di Goethe, lo studio del latino è sempre incominciato con la lettura della prima *Egloga*; non si esagera affermando che manca una chiave della tradizione letteraria europea a chi non abbia presente questo piccolo poemetto»²². Con queste incisive parole Ernst Robert Curtius in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, opera cardine – *auctoritas* della filologia romana del Novecento – che esplora la sopravvivenza dell'antichità nelle moderne letterature europee attraverso il filtro unificante dell'universalismo medievale, sottolinea l'*incipit* immancabilmente virgiliano degli *studia humanitatis* nei secoli di storia occidentale. Se, tuttavia, soltanto con la stagione dell'umanesimo, anche in Inghilterra il rapporto con il testo virgiliano diventa nuovamente diretto e fecondo, non bisogna dimenticare che fu lo studio della grammatica a rappresentare il costante *fil rouge* della permanenza virgiliana nell'orizzonte culturale dei secoli definiti poi dell'Età di Mezzo. È proprio il Virgilio smembrato in *exempla*, τόποι, passi e brani nelle sillogi, nelle antologie ad uso di scolari e nelle opere dei grammatici – Donato e Prisciano *in primis* – che garantì alle opere vere e proprie un'esistenza, seppur letargica, durante i secoli bui e permise, in virtù di un'acquisita familiarità, una più pronta riscoperta. E si può anzi forse affermare che proprio la

grammatica, scienza regina del Medioevo, contribuì alla sopravvivenza di Virgilio in modo più vasto e considerevole che per qualsiasi altro autore della latinità. Nell'oramai classica monografia *Virgilio nel Medioevo*²³, ancora il testo più autorevole per questo tipo di studi, Domenico Comparetti afferma: «dove regnò la grammatica, ivi regnò anche Virgilio, compagno inseparabile ed autorità suprema di essa. Virgilio e la grammatica si può dire che, nel medio evo, cessino di essere due cose distinte e divengano quasi sinonimi»²⁴ e «Virgilio ..., il più alto e definitivo portato dello sviluppo letterario latino, era e doveva essere la base e l'autorità più solenne di ogni dottrina e studio grammaticale. Esso è infatti come stella polare di ogni grammatico e nello studio di esso si approfondì chiunque si destina a quella professione. Indubbiamente non vi fu altro scrittore latino sul quale tanti grammatici scrivessero tanto quanto su Virgilio, non uno che servisse alla composizione di opere grammaticali tanto quant'egli»²⁵. Infatti, prosegue più oltre il Comparetti, parlando dei grammatici la cui opera informa di sé tutto lo studio del latino medioevale: «non deviando dalla tradizione dei grammatici anteriori, dai quali compilavano, Donato e Prisciano da Virgilio assai più che da qualsivoglia altro scrittore attingono esempi, al punto che se fino allora Virgilio fosse stato poco letto e trasandato, essi soli, coll'autorità di cui godettero, sarebbero bastati a metterlo in voga»²⁶. Nell'*Ars Maior* di Donato, ad esempio, ottanta esempi su cento sono tratti da Virgilio mentre Prisciano lo cita in oltre milleduecento casi: più del doppio della ricorrenza di Terenzio; seguono, ancora più distanti, Cicerone e Plauto²⁷.

²² Curtius, 1948, trad. it. 1992, 214.

²³ «Il suo capolavoro», come afferma Giorgio Pasquali in *Domenico Comparetti*, (1968, II, 3-25) e «il solo libro italiano di filologia classica del secolo XIX» in *Il «Virgilio nel Medioevo» del Comparetti*, (1968, II, 119-132, già prefazione all'edizione del 1937 dell'opera comparettiana).

²⁴ Comparetti, 1955, I, 93.

²⁵ *Ibid.*, I, 37-38.

²⁶ *Ibid.*, I, 84-85.

²⁷ Per quanto riguarda invece lo studio della retorica, Cicerone rimane *auctoritas* indiscussa. «Come autorità in fatto di retorica, Virgilio seguitava ad averne quel tanto che gli assegnavano gli antichi trattatisti ancora letti nelle scuole e la voga sua come autore universale; però la prevalenza, fra gli altri trattatisti, di Cicerone rendeva meno frequente l'occasione di rammentare il mantovano nelle scuole dei retori. Pur nondimeno il posto suo nella grammatica e i rapporti fra questa e la retorica, insegnate da uno stesso maestro, portavano naturalmente all'uso del suo libro anche per quest'altro studio, com'era già accaduto in epoca più antica». Comparetti 1955, vol. I, p. 163.

Sintomatico è che già Seneca (*epist.* 108, 24)²⁸ sottoponesse Virgilio quale esempio di analisi a chi si accinge allo studio della grammatica. «*Grammaticus futurus Vergilium scrutatur*», estirpata dall'originario monito filosofico, diventa quasi involontaria profezia del destino del poeta dell'*Eneide* per numerosi secoli a venire.

Questa tradizione confluisce e viene trasformata nell'orizzonte culturale dell'epoca nuova che si va formando. È infatti con il sorgere, a ridosso del fervore umanistico, di nuovi organi di istruzione e con la riforma del sistema educativo²⁹ che si realizza il passaggio dalla conoscenza dei testi virgiliani unicamente *sub specie grammaticae* ad una fruizione diretta e pervasiva dell'immenso patrimonio testuale della classicità. In queste «grammar schools», l'unica via di accesso ad un'istruzione superiore e diretto preambolo ai collegi universitari oxoniensi e cantabrigensi, lo studio delle lingue e degli autori classici è preliminare e propedeutico allo studio di ogni altra disciplina e tale rimarrà almeno fino alla metà del secolo XIX. Alcune tra queste scuole, fondate, o riformate tra Quattrocento e Cinquecento, così come alcuni tra i più importanti collegi universitari, e ancora oggi – alcune di esse – espressione dell'*élite* del sistema educativo, contribuiscono in modo determinante al diffondersi della cultura classica e hanno il merito di aver favorito un'ottima familiarità con i testi di quella tradizione nella classe colta del tempo. Il *curriculum studiorum* delle «grammar schools» richiedeva infatti la conoscenza meticolosa e completa dei maggiori scrittori greci e latini (con una predilezione per Ovidio e Virgilio). Lo studio del latino non si limitava poi alla mera analisi e discussione dei testi; il testo dei grandi autori del passato assurgeva anche a scuola di assimilazione delle forme retoriche, delle strutture sintattiche e metriche, delle allusioni mitologiche, dei riferimenti geografici, insomma, di tutte le caratteristiche più intrinseche e peculiari della lingua, dello stile e dello spirito degli autori studiati. A Eton, il celeberrimo

²⁸Dove peraltro, con arguta sensibilità linguistica, Seneca lamenta: *itaque quae philosophia fuit facta philologia est* se il giovane che si accinge allo studio, nel passo *fugit irreparabile tempus* (Verg. *georg.* 3, 284) nota soltanto che Virgilio, *quotiens ... de celeritate temporum dicit, hoc uti verbo illum 'fugit'* e non nota il valore semantico e il carico filosofico di tale verbo.

²⁹Nel Cinquecento promossa tra gli altri dal Cardinal Wolsey, il plenipotenziario ministro di Enrico VIII.

collegio fondato nel 1440 da Enrico VI³⁰, nel 1530, si studiavano le *Bucoliche* e le *Georgiche* al quarto anno, l'*Eneide* al quinto, al sesto e al settimo. E tale, o molto simile, era il programma di studi in molte altre «grammar schools», dove la memorizzazione e la traduzione dei testi classici erano esercizio quotidiano. L'importanza di Virgilio, ancora per lo studio grammaticale, è attestata dalla grammatica *Aeditio* di John Colet³¹ (1527), scritta insieme a William Lyly con la collaborazione di Erasmo da Rotterdam³² *ad usum* della londinese scuola di St. Paul, fondata dallo stesso Colet nel 1509: quasi tutti gli esempi pratici sottoposti allo studente principiante sono tratti dall'opera del mantovano. Alla Shrewsbury School, altra istituzione prestigiosa, che Sir Philip Sidney frequenta negli anni settanta del Cinquecento, dove peraltro *lectures* e *disputationes* si svolgevano in latino, Virgilio è autore centrale nei programmi e – secondo la consuetudine umanistica – costituisce il modello per imparare a parlare, scrivere e verseggiare in latino. A St. Paul, per citare un altro esempio, dove fu scolaro dal 1620 al 1625, Milton studiò nella loro interezza le *Bucoliche* al secondo anno³³ e le altre opere di Virgilio l'anno successivo³⁴. Un allievo che dunque fosse uscito, ad esempio, da Eton, Westminster, St. Paul o Winchester poteva vantare un'ottima conoscenza letterale dei testi virgiliani.

L'opera didattica e divulgativa operata dalle «grammar schools» contribuisce al mutamento della percezione della figura e dell'opera di Virgilio cui si assiste nel XVI secolo. In un'epoca cruciale per la storia della modernità che vede l'accelerarsi dei destini e dei tempi storici nella radicale mutazione del senso dello spazio e del

³⁰ Re dal 1422 al 1471 (a fasi alterne dal 1455 durante la guerra della Due Rose) eponimo del dramma di Shakespeare (e di Marlowe, che ampiamente vi collaborò) in tre parti *Henry VI*, definito “il libro di storia più affascinante sulla guerra della Due Rose”. Contemporaneamente e contestualmente alla fondazione di Eton, egli istituì anche il King's college di Cambridge, per permettere agli studenti di Eton l'accesso all'università.

³¹ John Colet, (1466-1519), una delle figure più rilevanti dell'umanesimo inglese, in stretto rapporto con Tommaso Moro ed Erasmo, professore ad Oxford e dal 1509 Decano di St. Paul's Cathedral, presso la quale fonda (1509) e mantiene a sue spese l'omonima «grammar school».

³² Nella sua opera pedagogica *De pueris liberaliter instituendis* (1529), peraltro, abbondano i riferimenti a Virgilio.

³³ Oltre ad iniziare lo studio del greco e assieme ai *Tristia*, le *Epistole* e le *Metamorfosi* di Ovidio e Cesare.

³⁴ Assieme a Cicerone e Marziale; Esiodo, Pindaro, Teocrito e Orazio al quarto anno, il *Salterio* ebraico, Omero, Euripide, Isocrate, Persio e Giovenale all'ultimo anno.

tempo e del significato stesso dell'uomo che in essi si muove in un nuovo rapporto col divino non più garantito *una fide*, l'opera di Virgilio cessa di essere σύμβολον per qualcosa d'altro, norma grammaticale o figura retorica che sia, e, attraverso la poesia che la anima, diviene parte feconda nella formazione del libero pensiero dell'uomo rinascimentale. Esempi precisi di tale fenomeno si trovano nei trattati di educazione umanistici e l'esito più immediato e concreto questo atteggiamento è ravvisabile nell'impulso a leggere e tradurre i testi che si incanala nel fiorire, dalla metà del Quattrocento al Cinquecento avanzato e, in alcuni casi, oltre – e in diverse parti d'Europa – di numerose traduzioni dell'*Eneide*³⁵.

Per quanto riguarda la trattatistica inglese del periodo nei suoi rapporti con Virgilio, gli archetipi da seguire sono ovviamente italiani. È, infatti, nelle capitali culturali della penisola italiana che si fissano le coordinate della critica virgiliana che resisteranno su scala europea almeno fino al Seicento inoltrato. Tuttavia, nulla si ha Oltremania degli eccessi classicistici e delle «esasperazioni maronolatrate del Quattrocento»³⁶ italiano, né dell'acceso antivirgilianesimo à la Sperone Speroni. Ciò che filtra e viene rielaborato in termini assai più mitigati e meno “culturali” è l'*encomium Vergili* di Giulio Cesare Scaligero filtrato dai *Poeticem libri septem* (1561)³⁷ dove abbondano gli esempi tratti dal mantovano, poiché: *petenda sunt exempla ab eo, qui solus poetae nomine dignus est: Vergilium intelligo*³⁸. Questo Virgilio scaligeriano assurge dunque al ruolo di perfetto maestro tanto per le *res*, quanto per i *verba*³⁹; non solo dunque poeta ma anche fonte di sapienza per il libero spirito dell'uomo della nuova era.

³⁵ Di questo interessante aspetto si dà conto nel paragrafo successivo.

³⁶ Melchionda 1986, 212.

³⁷ Rassegna storico-critica della poesia latina, al termine della quale si trova il paragrafo *Arae P. Vergili*, in cui Virgilio è definito divino e quindi perfetto, al di sopra di ogni ingegno umano e la sua poesia non può essere nemmeno discussa. L'ammirazione per Virgilio da parte dello Scaligero rasenta a tratti la devozione culturale; egli è infatti «poeta divino», il «dio dei poeti», l'unico «*sirenophoenix*» dei poeti (*Exot. Ex.* 194, 4) e perfino Servio viene biasimato perché *impudentissime* ha osato criticare *Aen.* 5, 481.

³⁸ *Poet. III*, p. 83C.

³⁹ A differenza della poesia di Omero – afferma lo Scaligero – la cui materia ha respiro grandioso ma il cui stile mancherebbe di rifinitura.

Roger Ascham (1515-1568), una delle figure più interessanti dell'umanesimo inglese, di formazione cantabrigense, filologo e grecista⁴⁰, *magister* di Elisabetta Tudor (alla quale insegnò latino, greco, ebraico, italiano e francese), nonché grande fautore del nascere delle letterature moderne nazionali in volgare (ora però non più chiamato “volgare”) attraverso il confronto con i classici, nel secondo libro del suo vivace trattato pedagogico *The scholemaster* (1570, postumo), indica appunto nell'imitazione dai classici una «ready way to the Latin tong» e vede in Virgilio⁴¹ – sintesi delle letterature greca e latina, nella sua *imitatio* di Omero e Teocrito – il grande maestro, il vero e proprio canone di tale pratica⁴².

Un altro multiforme elogio di Virgilio si ha con Sir Thomas Elyot (1490-1546), altra figura cardine della «Renaissance» Tudor, umanista e diplomatico, filosofo politico e lessicografo, sodale di Tommaso Moro, autore del primo importante *Dictionary*⁴³ latino-inglese scientificamente compilato su basi umanistiche (1538) e strenuo sostenitore della necessità di “aumentare la lingua inglese” tramite lo studio del latino e delle altre lingue, sia classiche sia romanze, sì da conferire dignità scientifica e culturale all'idioma nazionale. Nel decimo capitolo di *The Boke Named the Governour* (1531), trattato per l'educazione del principe e della classe dirigente, ecco prescritti «what order should be in learning and which authors should be first read», ossia, un catalogo umanistico di stampo erasmiano il cui studio è inteso non solo per l'incremento della *copia verborum* ma anche per la crescita psicologica del

⁴⁰ Come testimoniato nel suo *corpus* epistolare di 295 lettere in latino.

⁴¹ Sulla scorta del *De imitazione* di Bartolomeo Ricci, (1541).

⁴² Esercizio opportuno, per Ascham, nello studio di tale canone imitativo è proprio l'indagine di come Virgilio ha imitato Omero e ne ha trattato il testo «*praeponendo, interponendo, or postponendo, and what is altered for any respect, in word, phrase, sentence, figure, reason, argument, or by any way of circumstance*» (Smith 1964, vol. I, 15).

⁴³ Elyot, rifacendosi al *Dictionarium* del Calepino del 1502, correda la sua opera di *exempla* tratti dal latino dei classici (Virgilio *in primis*, e quindi Cicerone, poi Terenzio e Plauto; Cesare, Svetonio, Livio e Tacito; Ennio e Lucano; Marziale e dunque Ovidio), includendo il Padri della Chiesa e i grammatici come Marrone e Donato, secondo la tradizione umanistica di Lorenzo Valla e Poliziano, di Erasmo e Thomas More, distaccandosi apertamente dalla pratica dei precedenti dizionari (e.g. per il Quattrocento, il *Medulla Grammaticae* o *Grammatices*, 1460 ca. e l'*Hortus Vocabulorum* del 1500 di Wynkin de Worde) che apportavano esempi tratti quasi esclusivamente da autori medioevali. Sull'argomento si vedano: Stein, G., *The English Dictionary before Cawdrey*, Tübingen, 1985; Starnes, D.T., *Renaissance Dictionaries. English-Latin and Latin-English*, Austin, 1954; Starnes, D.T. and Noyes, G.E., *The English Dictionaries from Cawdrey to Johnson 1604-1755*, Chapel Hill, 1946.

futuro «gentleman». Virgilio, centro di tale studio, non solo ha il compito di coadiuvare la lettura di Omero, ma anche quello di allargare e stimolare la fantasia del giovane studente: «And verily (as I before said) none author serveth to so divers wits as doth Virgil. For there is not that affect or desire whereto any child's fantasy is disposed, but in some of Virgil's works may be found matter thereto apt and propise»⁴⁴. Le *Bucoliche* allietano lo spirito del fanciullo, le *Georgiche* non solo lo deliziano per la loro *varietas*, ma gli infondono anche sapienza e sapere concreto assieme al miele dei versi⁴⁵; l'*Eneide* è sì grande poesia, ciò non di meno è scuola di magnanimità e di teoria politica. Pedagogo, dunque, dolce e completo, Virgilio «is in the order of learning to be preferred before any author Latin»⁴⁶.

Altre *laudes Vergili* d'impronta scaligeriana si ravvisano nella *Defence of Poesie* (1595, postuma) del già menzionato Sir Philip Sidney, poeta dell'*Arcadia*, studioso, mecenate, diplomatico e soldato, emblema nei suoi variegati interessi della cifra della «Renaissance» inglese. Nelle frequenti citazioni, nei riferimenti soventi agli eroi dell'*Eneide* e a temi virgiliani si manifesta non solo la sua venerazione per il poeta ma anche la sua adesione, non scevra di elementi medievali, alla – potremmo dire – *Weltanschauung* virgiliana nel rapporto con la natura e la poesia, al punto da esortare il lettore «to beleeue ... that no Philosophers Precepts can sooner make you an honest man than the reading of Virgill»⁴⁷.

Ancora, lo studio di Virgilio è raccomandato anche nel più celebre esponente della «courtesy literature» inglese, ossia il *Compleat Gentleman* di Henry Peacham (1622) – che pur non vanta le pretese e la lucidità del *Cortegiano* e degli omologhi italiani – secondo cui, il modo privilegiato di «rest ... in the garden of the Muses» è di «beginne with the king of Latin Poets, ... who aboue all others onely deserueth

⁴⁴ Lehmborg 1962, 31.

⁴⁵ Significativo che ancora Francis Bacon, sebbene figlio, poi liquidatore dell'umanesimo e iniziatore di un nuovo modello gnoseologico, nel secolo successivo non possa sottrarsi dalla pregnante metafora di «Georgics of the mind, concerning the husbandry and tillage thereof» per designare il suo capolavoro *The Advancement of Learning, Divine and Humane*, cf. Melchionda 1986, 217.

⁴⁶ Lehmborg 1962, 32.

⁴⁷ Citato in Smith 1964, I, 206.

the name of a Poet, I meane Virgil»⁴⁸. Scaligeriano il tono, pressochè nullo il rilievo critico di tale asserzione; l'importanza semmai sta nel vagliare la penetrazione sociale della *laus Vergili* nelle propaggini inoltrate del rinascimento britannico.

Per concludere, è forse nel rapporto tra Virgilio-testo e Virgilio-modello, rapporto non ancora del tutto risolto e non ancora del tutto moderno né originale, che si pone la cifra del virgilianesimo della trattatistica umanistica. Sicuramente più maturi, nonchè più originali, densi di maggior forza critica e passati al crogiuolo del *labor limae* appaiono invece i tentativi di lavoro diretto sul testo virgiliano, rappresentati dalle traduzioni rinascimentali in lingua inglese.

⁴⁸ Citato in Spingarn 1957, I, 120-21.

3. Le traduzioni rinascimentali dell'*Eneide*.

i. *La traduzione nel Rinascimento*

Sono tre i canali attraverso i quali – afferma Gilbert Highet nella sua monumentale *The Classical Tradition* – si dispiega il flusso della «classical influence» nelle letterature moderne: la traduzione, l'imitazione, l'emulazione. La traduzione è dunque il primo e apparentemente il più ovvio di questi *media*; la sua seminale importanza, tuttavia, solca orizzonti che si estendono ben al di là dell'immediato effetto di divulgazione di un testo classico in un'altra lingua. Basti pensare all'importanza fondante di alcune traduzioni nella storia letteraria. *Exempli gratia*, è con la “traduzione artistica”, versione in saturni da Omero, dell'*Odusia* di Livio Andronico (III sec. a.C.) che, si può dire, ha inizio la stessa letteratura latina; si pensi, oppure, alla più o meno coeva traduzione in greco della Bibbia ebraica ad opera di *Septuaginta* sapienti ebrei alessandrini che predispone la lingua e le forme per il Nuovo Testamento cristiano. Ancora, per quanto concerne la letteratura inglese: uno dei pilastri di tale tradizione, alla stregua del teatro di William Shakespeare, e tanto quanto Dante sta alla letteratura italiana, è appunto una traduzione (rinascimentale peraltro), la *Authorized Version* del testo sacro, ossia la *King James' Bible* del 1611. Una sintesi efficace e concisa di quanto la cultura nella quale tutt'ora noi operiamo debba alla pratica traduttiva è data dall'icastica citazione da Louis Kelly⁴⁹, «Western Europe owes its civilization to translators»⁵⁰, che Frederick M. Renner pone nell'*incipit* del suo ricco contributo sulla storia e le tecniche della traduzione, '*Interpretatio*'. *Language and translation from Cicero to Tytler*.

⁴⁹ Da *The True Interpreter, Theory and Practice in the West*, New York, 1979.

⁵⁰ Renner 1989, 1.

Quantomai rilevante pertanto, secondo questa linea di pensiero, il ruolo che la traduzione assume nel Rinascimento. Ancora Highet, che – è interessante – la definisce “un’arte trascurata”, ne coglie l’importanza fecondatrice dell’arte in senso più lato. «Translation, that neglected art, is a far more important element in literature than most of us believe. It does not usually create great works; but it often helps great works to be created. In the Renaissance, the age of masterpieces, it was particularly important»⁵¹. Da questa prospettiva, che vede le traduzioni dei testi classici come stimolo vivo per tutta la letteratura nel solco della quale esse fioriscono, prende le mosse questo paragrafo, che intende passare in rassegna alcuni significativi esiti di traduzioni rinascimentali dell’opera virgiliana in Inghilterra.

E proprio nella «Renaissance», epoca che vede il sorgere dell’auto-coscienza e consapevolezza delle letterature in volgare, lo sforzo traduttivo si fa latore di nuove istanze e comporta arricchimenti e sviluppi proprio nella lingua e nella letteratura del traduttore. Il *vertere* da una lingua classica, preziosissima di un ricco e codificato sistema lessicale e retorico, comporta, in quest’epoca di definizione delle moderne lingue europee (ora non più definite “volgari”), un aumento di carattere terminologico – come già notato, precipuo scrupolo di alcuni umanisti quali Sir Thomas Elyot – nella lingua di arrivo, costretta a trovare in sè stessa nuove risorse semantiche oppure a importare nuove parole o a crearne di altre ad imitazione o calco della lingua di partenza (esemplari a questo proposito, i neologismi semantici, i *nova verba* e i calchi di Lucrezio traduttore, del lessico epicureo). Non solo il vocabolario ne giova, ma anche lo stile. Con la traduzione infatti vengono importati i modelli retorici della classicità, gli stilemi e anche le immagini letterarie e gli stessi modelli di *ekphrasis*⁵². Il metro infine. È proprio il confronto con i metri classici e il tentativo di meglio renderli nelle lingue volgari che spinge i traduttori ad

⁵¹ Highet 1949, 104.

⁵² Si pensi al caso ad esempio a come un certo tipo fraseggiare o alcune precise immagini della lingua ebraica sono entrate nel patrimonio comune della lingua inglese a seguito della traduzione della Bibbia. Per la per la trasmissione dei modelli ecfrastici attraverso l’imitazione e la ripresa dai classici, canonico è l’esempio della similitudine delle foglie da Omero, *Od.* 6, 145-149 a Virgilio, *Aen.* 6, 309-311 a Dante, *Inf.* 3, 112-114 che,

un'indefessa ricerca di nuove forme metriche. In Inghilterra, ad esempio, è proprio nello sforzo di tradurre l'esametro virgiliano che viene codificato dal conte di Surrey, come vedremo tra breve, il pentametro giambico non rimato, il «blank verse», che sarà poi consacrato da Marlowe e quindi da Shakespeare come il verso principe della tradizione poetica inglese.

Orbene, quasi a confermare l'assunto secondo cui il fiorire di traduzioni non implica la distanza e l'abbandono del testo classico ma, al contrario è sintomo della massima vitalità e salute di cui quel testo gode⁵³, si può affermare che il Rinascimento «was the great age of translation»⁵⁴. Sebbene il Medioevo⁵⁵ abbia espresso acutissime interpretazioni sull'atto del tradurre come quelle di Maimonide⁵⁶ e dello stesso Dante nel *Convivio*, esse, si può dire, rimasero eccezioni isolate e fino all'umanesimo la traduzione è stata, sul piano religioso, mera reverenza letterale, stante l'intangibilità del *verbum Divinum*⁵⁷, e per i testi non cristiani, liberissimo adattamento del pensiero di un autore secondo l'ispirazione dell'*interpretes* o le necessità storico-spaziali. Il Rinascimento vede proliferare il numero delle traduzioni e i testi tradotti; di più, riallacciandosi al solco della

secondo Gardini arriverebbe fino a *Soldati* di Ungaretti e a Saba in *Prima fuga*, vv. 16-18. Rilevante a tale proposito il capitolo *Imitatio, o l'essenza della poesia* in Gardini 1997.

⁵³ «La traduzione, ossia, fiorisce quando fioriscono l'umanesimo e la conoscenza delle lingue classiche, e non quando si verifica il processo inverso, una scarsa conoscenza cioè delle stesse». Cf. Cattaneo 1990, 11 e Monfrin 1963, 190.

⁵⁴ Highet 1949, 113.

⁵⁵ Per un interessante *excursus* storico-interpretativo del concetto di traduzione si rimanda a Mounin 1965.

⁵⁶ Che, alla fine del XII secolo sintetizza le posizioni dei traduttori arabi ed ebrei, depositari più autorevoli di tale arte in particolare nella cosiddetta scuola di Toledo, nella lettera a Samuel Ibn Tibon: «Chi vuole tradurre da una lingua all'altra e si propone di rendere sempre una data parola unicamente con una parola che le corrisponda, durerà molta fatica e darà una traduzione incerta e confusa. Questo metodo non è giusto: il traduttore, invece, deve innanzitutto chiarire lo svolgersi del pensiero, quindi esporlo e riferirlo in modo che lo stesso pensiero divenga chiaro e comprensibile nell'altra lingua ... e l'espressione stessa diventi comprensibile, quasi fosse tipica della lingua nella quale si traduce», (cf. Mounin 1965, 34). Tali posizioni ricordano il Cicerone traduttore non *ut interpretes sed ut orator* dei *Discorsi* di Eschine e Demostene, nonché il Girolamo dell'epistola a Pammachio *De optimo genere interpretandi* (ep. 72).

⁵⁷ Dice Gerolamo nel *De optimo genere interpretandi* che «nella Sacra Scrittura ... l'ordine stesso delle parole è un mistero», cf. Mounin 1965, 38.

magistrale tradizione di Cicerone, Orazio e San Gerolamo⁵⁸, vede svilupparsi riflessioni sull'arte del tradurre capaci di analizzarne con acribia i problemi vitali.

Oltre alla nuova coscienza linguistica degli idiomi moderni cui si è fatto cenno, due sono i fattori che in quest'epoca determinano e corroborano lo sviluppo di tale attività traduttiva, partecipando come attori del processo e, a sua volta, tale processo riverberando su di essi nuova accresciuta importanza. Essi sono, da un lato, il già ricordato nuovo interesse per i classici e la viva frequentazione con i testi dell'antichità, posti a fondamento di ogni rinata disciplina scientifica; dall'altro, l'invenzione della stampa, con la Bibbia di Gutemberg del 1456. La stampa rese altresì possibile un altro degli stessi intenti che mossero l'attività traduttiva, ossia il desiderio di allargamento sociale del pubblico dei lettori tale da comprendere non solo i *docti* ma anche, ad esempio, i borghesi e le donne e tutto lo stuolo dei lettori che ignoravano il latino, il greco e ancor più l'ebraico o l'arabo.

Queste brevi considerazioni mi paiono importanti in quanto il dibattito sulla traduzione del testo sacro può essere mutuato quale paradigma per l'intera pratica rinascimentale della traduzione da testi classici. Esso poi risulta ancora più emblematico se si considera la portata di tale operazione traduttiva: se infatti anche il *verbum divinum* risuona "in traduzione", tanto più lecito e tanto più importante è tradurre tutti gli altri testi e tanto maggior peso e importanza hanno le stesse traduzioni nello stabilire un vivo *trait d'union* tra la «classical tradition» e il mondo presente.

iii. Il Virgilio di Lydgate e Caxton

«A study of Elizabethan translations is a study of the means by which the Renaissance came to England»⁵⁹ sostiene F.O. Matthiessen, che ci riallaccia al pensiero iniziale sulle traduzioni come strumenti attraverso i quali si irradia

⁵⁸ Per Cicerone e Gerolamo vd. nota 6. Anche Orazio, come Cicerone, rinnova la centralità del dibattito tra traduzione letterale e traduzione letteraria e nell'*Epistola ad Pisones* afferma: *nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*; cf. Mounin 1965, 32.

⁵⁹ Matthiessen 1931, 3.

l'influenza della tradizione classica. E davvero le traduzioni ricoprono una posizione di sommo riguardo nel *Fortleben* di Virgilio nella «Renaissance» inglese per la diffusione nonché per l'esegesi testuale condotta su stampo moderno. Se si includono nel novero delle traduzioni il *Troy Book* di Lydgate e l'*Eneydos* di Caxton, opere che è in verità improprio definire tali in senso stretto, sono venti le versioni in inglese dell'*Eneide*, o di parti di essa, di cui si è trovata menzione, edite dall'Umanesimo fino all'*Aeneis* di Dryden, il capolavoro dell'«Augustan Age». Tra quelle che, per ovvie ragioni di natura cronologica⁶⁰, ricadono nella nostra indagine in modo più vicino e consono, due sono le opere che spiccano per meriti intrinseci e per l'aderenza alle poetiche traduttive rinascimentali di fedeltà interpretativa del testo latino: l'*Eneados* dello scozzese Gavin Douglas e la versione dei libri II e IV di Henry Howard, Earl of Surrey.

Due opere che invece preludono alle traduzioni rinascimentali propriamente dette sono, come già si accennava, il *Troy Book* e l'*Eneydos*. John Lydgate (1370-1451) rappresenta forse meglio di chiunque altro la cultura “ufficiale” inglese del XV secolo; nato a Bury e ivi monaco nel monastero di St. Edmund – la cui biblioteca era ricca di testi classici – fu presto ad Oxford e finì i suoi giorni a corte come «Poet Laureate». Fu proprio il principe Hal, celebrato da Shakespeare prima come sodale salace di John Falstaff in *Henry IV* e quindi come Enrico V, primo vero eroe nazionale nell'omonimo *chronicle play*, a commissionare a Lydgate un poema cavalleresco *ad usum delphini* che cantasse le virtù morali e militari degli antichi affinché la nobiltà inglese avesse saldi esempi di «chivalry» di cui giovare. Il soggetto della caduta di Troia non appare tuttavia trattato avendo come referente principale l'*Eneide*; il *Troy book*, composto dal 1412 al 1420, segue invece fedelmente il testo latino della *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, che a sua volta si rifaceva da vicino ai «cronyculeris» Ditti Cretese e Darete Frigio, ritenuti storicamente attendibili per tutto il Medioevo e anzi considerati da Lydgate

⁶⁰ Ossia quelle che arrivano fino alla fine del XVI secolo, in quanto precedenti o contemporanee a Christopher Marlowe e William Shakespeare.

molto più veritieri («They were present and seyen euerydel / And as it fel they write trewe and well»)⁶¹ di Omero e Virgilio, colpevoli di aver annegato il vero nelle vane favole della poesia, «weyne fables», per nascondere intenzionalmente la verità sotto un velo di nubi, «To hyde trouthe falsely vnder cloude»⁶². In particolare la figura di Enea è tratteggiata a tinte fosche, sulle orme dei suddetti cronachisti, nella veste di eroe infido e traditore di Troia – che avrebbe consegnata ai greci – e di amante infedele di Didone, «fals lover» e «traitour» come era già stato nella *Legend of Good Women* di Chaucer (di cui Lydgate era grande ammiratore). Paradossalmente, tuttavia, proprio alla mediazione dell'opera di Chaucer sono dovuti i luoghi in cui il testo si accosta maggiormente all'asintoto virgiliano.

Lontananza da Virgilio, chiari intenti divulgativi e pedagogici, linguaggio e tono cavalleresco non scevro di tributi encomiastici al Prince Hal: tale l'opera di Lydgate. L'importanza che tuttavia il Troy book ricoprì e la popolarità di cui godette addirittura fino alla fine del secolo successivo sono di rilievo degno di nota, se si pensa che due furono le edizioni a stampa nel XVI secolo, la prima nel 1513, quando già Douglas terminava la sua traduzione dell'*Eneide*, e la seconda nel 1555 pressì i tipi di Marshe, due anni dopo la pubblicazione dell'*Enaedos* di Douglas e due anni prima della stampa presso l'editore Tottel dei due libri tradotti da Surrey. Rilevanza ulteriore assume poi ai nostri fini se si considerano le affermazioni di Elizabeth Seaton nel saggio *Marlowe's light reading*⁶³ che sostiene di ravvisarne tracce sostanziali nella *Tragedie of Dido Queen of Carthage* marloviana – tesi peraltro in parte confutata da H.J. Oliver nella sua edizione della tragedia.

La “traduzione” (o almeno lui stesso presunta tale) dell'*Eneide* (1490) di William Caxton, il primo stampatore inglese, più che per meriti propri, è forse nota per le critiche ad essa mosse da Gavin Douglas che, sdegnato, scrive nella sua *Eneados* che l'opera di Caxton ha la stessa somiglianza con il testo virgiliano tanto quanto il diavolo con Sant'Agostino. In realtà l'*Eneydos* non di vera traduzione si tratta ma di

⁶¹ Lydgate, *Troy book, Prologue*, vv. 311-12, cf. Cattaneo 1990, 14.

⁶² Cf. *Prologue*, vv. 259-266.

adattamento di un testo francese, il *Livre des Eneydes*, in cui il testo di Virgilio è alterato, distorto e smembrato. «So schamefully that story [he] dyd pervert», tuona Douglas nel suo mid-Scot, affermando anche di patire dolore nel cuore durante la lettura di Caxton, la cui opera – nemmeno libro, ma accozzaglia di sentenze – osava essere intitolata come quella del “divino poeta”: «I red his wark with harmys at my hart, / That syk a buke but sentens or engyne / Shuldbbe intitillit eftir the poet dyvyne»⁶⁴; conclude infine perentoriamente che Caxton mai comprese nemmeno tre parole di quanto Virgilio volesse dire: «[He] neuer knew thre wordis at all quhat Virgill ment» (v. 152). Malgrado questa presentazione che rasenta il biasimevole, la traduzione di Caxton mantiene molta più aderenza al testo di Virgilio rispetto alle “versioni” precedenti e medioevali. La narrazione è, sì, stravolta nella sua struttura poetica e resa in forma di *chronicle*, secondo l’uso medioevale, inteso a conferire una maggior storicità alla vicenda, tuttavia relativamente pochi sono i cambiamenti sostanziali apportati da Caxton alla storia di Enea. Essi riguardano la narrazione dell’edificazione di Troia da parte di Priamo all’inizio del poema e, in conclusione, le nozze di Enea e Lavinia, la morte di Latino e dello stesso Enea e il racconto del regno di Iulo.

Se virgiliane dunque sono le vicende, seppur con le divergenze notate, è il testo stesso (così come quello francese da cui dipende) che invece si mostra in un’abissale lontananza dall’*Eneide* latina. Il concetto di traduzione che Caxton aveva poco era dissimile dal suo significato medioevale, ossia quello di una parafrasi sostanzialmente libera. Assente completamente qualsiasi tipo di scrupolo testuale filologico che invece, solo pochi decenni più tardi, sarà alla base delle traduzioni di Douglas e Surrey. Alcuni libri sono dilatati a dismisura (ad esempio il IV, come da verosimile attesa, che si estende dal capitolo 11 al 29), altri brutalmente decurtati. Inoltre, oltre al tono generale, ancora cortese e cavalleresco, la resa dei fatti e delle situazioni passa al vaglio di un consistente processo di cristianizzazione e di

⁶³ “Le letture leggere di Marlowe”; cf. Seaton 1959.

⁶⁴ Douglas, *Eneados*, dal prologo al I libro, vv. 145-148, cf. Cattaneo 1990, 22.

attualizzazione medievalizzante del testo latino. Non si fa quasi mai menzione di dèi pagani, ad esempio, e in vece di Giunone viene addirittura introdotto il diavolo, così come la conquista del *Latium* diviene «All thus was conquered Lombardy»⁶⁵. Queste “tecniche traduttive” paiono sorprendenti se si pensa al rapido volgere delle sorti della traduzione che si compie nello spazio di pochissimi anni. La distanza che separa questa *Eneide* dalle successive pare davvero incommensurabile.

iv. L'Eneados di Gavin Douglas

Si può a buon conto affermare che è la traduzione del vescovo di Dunkeld, lo scozzese Gavin Douglas (1475 ca.-1522), che traghetta Virgilio dalla «Middle Ages» alla «Renaissance». L'opera di Douglas, a lode della quale Walter Scott dirà in *Marmion*: «More pleased that, in a barbarous age / He gave rude Scotland Virgil's pages / Than beneath his rule he held / the bishopric of fair Dunkeld»⁶⁶, non solo infatti rappresenta il primo tentativo di traduzione completa dell'*Eneide* in lingua inglese (o, per esattezza, medio-scozzese) – includendo anche il XIII libro, prosieguo delle vicende virgiliane, composto in latino dall'umanista lodigiano Maffeo Vegio⁶⁷ – ma anche tale sforzo è il primo a porsi in una luce precipuamente umanistica con reiterate professioni, nei prologhi ai singoli libri, di fedeltà filologica al testo latino. L'opera nacque dalle sollecitazioni di Henry Lord St. Clair, parente di Douglas; si pose subito, come già illustrato, in acerrima polemica con la traduzione precedente di Caxton e fu terminata, dopo dodici anni di lavoro, il 22 luglio 1513 (fu però stampata solo nel 1553). Come suggerisce Cristopher Cairns⁶⁸, riferendosi alle ricerche della Bawcutt, il testo usato dal vescovo scozzese fu probabilmente quello curato e corredato di commento da Jocundus Badius Ascensius (1501); fece uso poi dei commentari di Servio, Tiberio Donato e Landino per la composizione dei prologhi e degli epiloghi – sempre in poesia – che hanno il ruolo di contenere tutte le

⁶⁵ Cf. Cattaneo 1990, 20.

⁶⁶ «Più felice per aver consegnato alla rude Scozia i versi di Virgilio in un'epoca barbarica che per aver avuto sotto la sua legge il vescovado di Dunkeld»; cf. Perosa 1986, 289.

⁶⁷ Attivo dal 1429 al 1433 presso l'università di Pavia, dove all'epoca insegnava anche Lorenzo Valla.

informazioni e le osservazioni morali, storiche e didattiche, che nelle versioni medioevali rifluivano direttamente all'interno del testo, e le notazioni critiche, filologiche e a volte ideologiche dello stesso Douglas. La lingua, come si è detto, è lo scozzese del Quattro-Cinquecento, «aspra ma espressiva in confronto all'inglese contemporaneo»⁶⁹; il metro è il pentametro a rima baciata di Chaucer e Lydgate, ossia lo «heroic couplet», scelta metrica che rimane nel solco della tradizione della poesia coeva (e che sarà ripresa da Dryden).

Singolare è la dicotomia ideologica, potremmo dire, che si riscontra, dunque – anche se non sul piano formale – tra i prologhi e il testo tradotto propriamente detto. Mentre questo si attiene strettamente e in modo sorprendentemente moderno al testo classico, quelli mantengono una coloritura dai toni pre-umanistici, divenendo ricettacolo di tutte le informazioni extra-testuali e le glosse medioevali (che vengono per così dire epurate dal corpo del testo) e degli intenti ora politici, ora pedagogici del vescovo di Dunkeld. È interessante notare come, qui, il Virgilio rinascimentale in modo manifesto e quasi iconico si affranchi dal carico allegorico e sapienziale di secoli di letture medioevali. Sebbene il *discrimen* sia compiuto ed effettivo, non sfugge tuttavia l'ambigua duplicità di Douglas nei riguardi di queste due distinte componenti. Nei prologhi e negli epiloghi infatti, anche se d'una tempra decisamente diversa rispetto a esempi di un passato anche prossimo, non mancano casi di adattamenti, soprattutto ideologici, del poema virgiliano⁷⁰. Vero è che il vescovo scozzese si adopera per eliminare dal suo lavoro tutti gli influssi delle leggende medioevali, polemizzando aspramente con Chaucer, ad esempio, colpevole invece di avervi dato credito e di aver dipinto Enea come «fals» and «traitour»,

⁶⁸ Cf. Cairns 1985, 137 e anche Cattaneo 1990, 27.

⁶⁹ Cairns 1985, 137.

⁷⁰ Ma questi non mancheranno nemmeno in Dryden e nella sua traduzione, la prima veramente moderna e a tutt'oggi testo di enorme valore, dove in Enea si dipinge il prototipo di principe saggio e accorto, fondatore dello stato secondo l'ottica «royalist» dell'autore. La sua *Aeneis* è dunque pervasa da una tensione politica molto ben interpretata da Dryden, e in parte subita, nel «political unrest» dal passaggio dalle «Civil Wars» del 1642-51 alla «Restoration» del 1660, fino alla «Glorious Revolution» del 1688, cf. Keener 1997, x.

grandemente offendendo in tal modo “il principe dei poeti”⁷¹; tuttavia la sua opera non è immune da certe definizioni di sapore alquanto medioevale. «Hie philosophour», “sommo sapiente” è definito Virgilio nel primo prologo (v. 192), con un appellativo già usato da John of Salisbury che ricorda la tradizione donatista medioevale, e non mancano finalizzazioni della vicenda pagana in senso cristiano. Plutone, nel prologo al libro VI, è identificato con Satana e, ai vv. 17-24, Douglas rimanda ai commenti di Servio e di Badius Ascensius per una lettura cristiana della *nekya*, guardandosi però dall’accogliere Virgilio come un profeta: «He was na Cristyn man, per De» (v.78). Ancora pre-umanista è una certa concezione allegorica del significato dell’*Eneide*, racchiuso «wndir the cluddes of dyrk poecy» (v. 193) ma latore di una grande sapienza che si cela sotto questo velo di nubi: «is hid gret wisdom and learning»⁷². La scelta stessa di includere nella traduzione il XIII libro è, si può dire, a cavallo tra antichità e modernità. Il libro composto da Maffeo Vegio, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1471 e stampato accanto al testo virgiliano fin verso al 1650⁷³, era incluso nell’edizione dell’Ascensius e Douglas, in dubbio se tradurlo o meno, racconta, nel prologo, di un’apparizione onirica del Vegio (sul modello medioevale del sogno petrarchesco di Ennio nel libro IX dell’*Africa*) che lo rimprovera per non aver voluto tradurre il suo «schort Cristyn wark» e lo spinge a farlo. Già Aldo Manuzio, ad esempio contrario, eliminava questo *supplementum* in una sua edizione del 1505. Dal punto di vista del lavoro traduttivo va comunque osservato che anche il XIII libro sottostà al rigido trattamento filologico messo in atto per il resto dell’opera, dove l’unica deroga a una pratica medioevale è la titolatura di singole parti e la divisione in capitoli all’interno dei singoli libri, pratica peraltro, questa della rubricatura, molto diffusa e che sarà

⁷¹ «My master Chaucer gretly Virgill offendit. / All thoch I be to bald hym to repreif, / He was far balder, certis, by hys leif, / Sayand he followit Virgillis lantern to for, / Quhou Eneas to Dydo was forsworn. / Was he forsworn? Than Eneas was fals / That he admittis and callys hym traytour als. / Thus, wenyng allane Ene to haue reprevit, / He hass gretly the prynce of poetis grevit» (vv. 410-418).

⁷² Glossa al v. 192.

⁷³ Cf. Cattaneo 1990, 26.

abbandonata per la prima volta in una traduzione inglese dal conte di Surrey sulla scorta dei suoi modelli italiani Ippolito de' Medici e Niccolò Liburnio.

È nella traduzione vera e propria del testo che si manifesta appieno l'aderenza ai nuovi canoni umanistici di fedeltà filologica all'originale latino. Il compendio di Erasmo (1484) delle *Elegantiae Linguae Latinae* di Lorenzo Valla era stato divulgato in Inghilterra fin dall'inizio del XVI secolo⁷⁴ e Douglas dimostra di conoscere Valla e la sua lezione, come si evince dal prologo al libro I, «The worthy clerk hecht Lawrence of the Vaill, / Amang Latynys a gret patron sans fail» (vv. 127-28). Il primo prologo della traduzione di Douglas rappresenta infatti l'interessante e consapevole manifesto di poetica traduttiva e di scelta del tipo di volgare da utilizzare. Con moderna lucidità l'autore evidenzia le complessità del processo traduttivo e delinea la scelta di attenersi strettamente al testo latino senza nulla inventare: «Quhilk did my best, as my wit mycht attene, / Vergillis versis to follow, and nathing fene»; rifiutando sia interpretazioni arbitrarie, sia la lettera sterile che sacrifica il testo come dall'*auctoritas* di «Sanct Gregor» e «Horatius in hys Art of Poetry»⁷⁵. Anche la lingua di arrivo diventa un punto sul quale dibattere⁷⁶. Douglas si affida alla lingua d'uso scozzese, quella appresa “quando era fanciullo”, «quhen I was a page», con l'aggiunta di una notevole serie di prestiti dal latino e alcuni esempi – anche clamorosi, come il caso di «nun», monaca, per la sibilla, per *sacerdos* invocata da Didone e per la *excita Thyas* di *Aen.* 4, 302 – di adattamenti di termini latini all'esperienza quotidiana e a volte cristiana. Non scevro da elementi di prammatica il ricorso alla *deprecatio* del vernacolo rispetto al latino («Besyde Latyn our language is imperfite» v. 359), pratica dalla quale non sono immuni nemmeno Dryden e Pope nella loro oramai pienamente acquisita consapevolezza della lingua nella quale si esprimevano; tuttavia resta in Douglas il sincero rovello di come rendere alcuni termini, come ad esempio *animal* e *homo* nella loro pienezza semantica o come *genus*, *sexus* e *species* nella sottigliezza della

⁷⁴ Se ne contano trentaquattro edizioni tra il 1501 e il 1544; cf. Cattaneo 1990, 25.

⁷⁵ Cf. il prologo al libro I, vv. 339-404, dove si ha in nuce un breve trattato sull'arte del tradurre.

differenza. Una componente essenziale della scelta del vernacolo nativo è altresì l'intento pedagogico della traduzione in scozzese, come si legge alla fine dell'opera nella «exclamation aganyst detractorius»:

vv. 37-45

Go, wlgar Virgill, to euery churlych wight

Say, I avow thou art translatit rych,

[...]

For I haue brocht thy purposes to gud end:

Now salt thou with euery gentill Scot be kend, And to

onletterit folk be red on hycht,

That erst was bot with clerkis comprehend⁷⁷

E fu proprio questa lingua, espressiva, a volte rozza e quotidiana, ad affascinare Pound che ebbe a dire di preferire l'*Eneados* di Douglas all'originale (in *Saggi Letterari, come bisogna leggere* del 1928) per la potenza evocativa con la quale ad esempio lo scozzese rende la scena della tempesta, l'Acheronte e gli elementi eterni che in Virgilio risulterebbero attutiti (*Guide to Kulchur*, 1938); che nell'*ABC del leggere* ne propose passi che ne rivelerebbero il vigore linguistico e che lo citò espressamente nei *Cantos* 74th e 78th.

Sebbene Surrey faccia largo uso della traduzione di Douglas come raffronto e modello, ben diversi sono la sua lingua, il suo stile, i suoi intenti e assente ogni fine pedagogico nella sua opera.

v. La traduzione di Surrey

Henry Howard (1517-47), noto con il titolo gentilizio di Earl of Surrey, assiduo e intimo frequentatore della corte di Enrico VIII, fu poeta di rime d'amore, traduttore di Petrarca, autore di parafrasi bibliche (libro dell'*Ecclesiaste* e *Salmi*), di elegie e liriche morali; soldato, combatté in patria e sul Continente; più volte imprigionato,

⁷⁶ Cf. sempre il primo prologo, in particolare vv. 359-90.

⁷⁷ «Ora vai, Virgilio “volgare”, ad ogni rustico individuo a dire, io riconosco che tu sei tradotto bene, poichè io ho condotto i tuoi intenti a un giusto fine: ora sarai caro ad ogni nobile scozzese e sarai letto al popolo degli illetterati, ciò che prima era appannaggio dei chierici».

infine accusato di tradimento, fu decapitato a soli trent'anni. Con la sua versione dei libri II e IV dell'*Eneide*, il primo, seppur parziale, vero tentativo di traduzione dell'*Eneide* nell'inglese del Cinquecento, si realizza un'importante sintesi tra erudizione umanistica e produzione poetica in lingua inglese: e tramite di questa sintesi è appunto Virgilio. Nei versi di Surrey aleggia infatti la lezione umanistica di Colet, Erasmo, Tommaso Moro, Roger Ascham e la sensibilità linguistica del *vertere* umanistico di Thomas Elyot il cui *Dictionary*⁷⁸ precede di pochi anni la versione di Surrey; nel contempo, nel verso di Surrey e nella sua scelta metrica si compie un'innovazione fondamentale per tutta la stagione teatrale elisabettiana e per l'intera poesia inglese dei secoli a venire: *primus* nella storia della letteratura inglese (probabilmente ad imitazione dei suoi modelli italiani Ippolito de' Medici, Niccolò Liburnio e il Trissino, i quali, nelle loro traduzioni, si affidarono al rivoluzionario verso sciolto) Surrey ricorre al «blank verse»⁷⁹, il pentametro giambico non rimato, il metro reso celebre Marlowe e utilizzato poi Shakespeare e Milton: dunque il verso principe della tradizione poetica inglese. La data della composizione del lavoro resta incerta e avvolta dal mistero, forse compresa tra il 1546 e il 1547; la pubblicazione a stampa avviene postuma tra il 1554 e il 1557.

Per la prima volta dunque nella storia delle traduzioni dell'*Eneide* in inglese, il testo virgiliano è rispettato, guardato e tradotto con scrupolo quasi da filologo; non sono presenti nel corpo del testo le ben frequenti interpolazioni e le glosse di ascendenza medioevale che pure facevano parte dell'opera di Douglas. In questo senso la versione di Surrey rappresenta davvero un caso a parte, non solo tra le opere coeve, e dalla modernità talvolta sorprendente per l'aderenza, laboriosamente ricercata, al testo latino; «nessun traduttore inglese mostrerà un rispetto simile per la parola di Virgilio fino al XIX secolo» afferma Arturo Cattaneo nel suo prezioso studio sull'opera di Surrey, «non gli altri traduttori del Rinascimento; non quelli,

⁷⁸ Vd. *Supra*, I.2.

⁷⁹ «a very flexible medium, which is capable – like the human speaking voice – of a wide range of tones. Basically, the lines, which are unrhymed, are ten syllables long. The syllables have alternating stresses, just

numerosi, del Seicento; e neppure Dryden, con cui solitamente si fanno cominciare le traduzioni di stampo moderno»⁸⁰. Quest'aderenza si manifesta anche in modo visivo nel tentativo di rispettare il più possibile da vicino il numero dei versi originali, come si evince in termini matematici da un rapido raffronto con l'*Eneados* di Douglas e i due principali modelli italiani di Surrey, Ippolito de' Medici e Niccolò Liburnio. Gli 804 versi del libro II dell'*Eneide* virgiliana diventano 1442 nella versione in medio scozzese di Douglas, 1217 nell'italiano di Ippolito e 1070 nell'inglese di Surrey; i 705 versi del libro IV diventano 1374 in Douglas, 1141 in Liburnio, mentre solo 934 nel «book four» di Surrey⁸¹. Buona parte di questa efficace concisione è data dall'uso del verso sciolto che si affranca dai vincoli della rima imposta dai «couplets», il distico eroico – unità metrica per giunta più lunga dell'esametro –, di Douglas che infatti affermava nel prologo al libro I: «the ryme / Causith me mak digressioun sum tyme» (I, Prol. 305-306). Un esempio felice della *brevitas* di Surrey è dato dalla traduzione dei versi 368 s. del libro II:

II, 368-369

... *Crudelis ubique*

Luctus, ubique pavor et plurima mortis imago

resi in:

II, 473-474

Cruel complaints, and terror euery where,

And plentie of grisly pictures of death

dove la mantenuta assenza del verbo preserva il respiro tragico della poesia; la ripetizione di *ubique* viene resa una sola volta con l'avverbio composto «euery where»; «complaints» conserva l'etimologico valore di *luctus* e dove «grisly»⁸², “sinistro, macabro”, è l'unica aggiunta di Surrey al testo di Virgilio. È la stessa

like normal English speech; and they divide into five 'feet'. The technical name for this is 'iambic pentameter'»; Gill 1997, xliii.

⁸⁰ Cattaneo 1990, 12.

⁸¹ Cifre in Cattaneo 1990, 31.

⁸² Probabilmente aggiunta mutuata da Ippolito de' Medici.

esigenza di concisione e compressione del testo che genera altresì casi di ambiguità sintattica e semantica nel lavoro di Surrey, nonché il bisogno di muoversi con originalità rispetto alla lettera. Un passo in cui si apprezza l'originalità del traduttore è, ad esempio, *Aen.* 2, 515 s. in cui Ecuba e le figlie si stringono attorno agli altari:

2, 515-516	II, 667-69
<i>Hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum</i>	Here Hecuba, with her yong daughters all,
<i>Praecipites atra ceu tempestate columbae,</i>	About the altar swarmed were in vaine:
<i>condensae et divom amplexae simulacra sedebant</i>	Like doues that flock together in the storme

Qui *praecipites* perde la sua connotazione di movimento repentino e rovinoso e viene sostituito dal participio «swarmed», detto delle api che sciamano, nel senso di “stringersi in massa”, che comprende *sedebant* e anticipa *condensae*, il quale, a sua volta, nel testo inglese, è inglobato come verbo «flock together»⁸³, detto degli uccelli che volano insieme in gruppo, in una similitudine creata dalla traduzione che ha come soggetto le colombe, «doues», e che viene ad alterare il carattere nominale del paragone latino. *Atra* poi si perde nella «storme» che chiude la similitudine in inglese.

La lingua di Surrey si presenta altresì come materia dibattuta. Nelle sue scelte sintattiche e lessicali si coglie quasi un desiderio, meno timido rispetto ai suoi predecessori, di spingere il testo tradotto fin quasi ad una dimensione agonistica e di rivalità con il latino in uno scontro, per la prima volta, quasi alla pari o comunque caratterizzato da una sensibilità e una consapevolezza linguistica nuove, sintomo del mutato clima culturale. Esito di questa tensione, una lingua che dialoga in modo filologico col suo modello e che tenta di riprodurre fermamente la corretta dizione epica. Se ne evince quella che, quasi unanimemente, gli interpreti dell'opera del Surrey definiscono una rigidità di tono complessiva, talora fredda e accademica, un «Virgil in corset», come ebbe a dire C.S. Lewis⁸⁴, quasi come se «la generosità del

⁸³ Ripreso assieme al verbo «to swarm» dal testo di Douglas, vd. II, c. ix, 17-19.

⁸⁴ Citato in Perosa 1986, 291.

vino si fosse persa nel travaso»⁸⁵, miglia lontano dalla vivacità espressionistica, a tratti popolare, dei versi di Douglas che tanto ha stimolato i di lui esegeti novecenteschi.

Dove si può dire che meglio riesce l'esperimento linguistico-sintattico di Surrey è nella resa dei passi già fortemente strutturati in latino in «audaci disegni sintattici e retorici»⁸⁶, o nella traduzione di singoli versi in cui l'inglese rivalessa con il latino sul piano dell'incisività del potere evocativo⁸⁷. Felice ad esempio la resa di *Aen.* 2, 790-794, dove è immortalata Creusa che svanisce:

2, 790-794	II, 1051-56
<i>Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem</i>	This having said, she left me all in tears,
<i>Dicere deseruit tenuisque recessit in auras.</i>	And minding much to speake; but she was gone,
<i>Ter conatus ibi collo dare brachia circum;</i>	And suttly fled into the weightless aire.
<i>ter frustra compressa manus effugit imago,</i>	Thrise raught I with mine arms t'accoll her neck,
<i>par levibus ventis volucrique simillima somno.</i>	Thrise did mine handes vaines hold th'image escape,
	Like nimble windes, and like the flieng dreame ⁸⁸ .

o, ancora, la traduzione dell'incipit del libro II:

2, 1	II, 1
<i>Conticuere omnes intentique ora tenebant</i>	They whisted all, with fixed face attent

Un altro aspetto interessante, sul quale si tornerà in seguito trattando della *Dido* marloviana, è rappresentato da una certa connotazione “drammatizzante” con la quale Surrey rende la vena già in certo qual modo teatrale del testo virgiliano nei versi che trattano della morte di Didone.

L'elemento che tuttavia più unisce la traduzione di Surrey al teatro elisabettiano è, come già detto, la scelta metrica, forse *a posteriori* il merito più grande di Surrey. Egli si può dunque a ragione definire il padre del «blank verse», titolo che da molti

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Jones 1964, xv.

⁸⁷ Cf. Boitani 1988, 1087.

⁸⁸ Questi «sono versi in cui, grazie alla scintilla che l'originale virgiliano suscita in Surrey, il “blank verse” inglese tocca per la prima volta i tasti che saranno poi pienamente dispiegati da Milton» (Boitani 1988, 1087).

interpreti, contemporanei e successivi, era stato attribuito a Christopher Marlowe, il quale in effetti era stato il primo ad esplorarne, con geniale capacità, le potenzialità, e a svilupparne la fluidità. Come sancisce T.S. Eliot nel suo saggio *Some Notes on the "Blank Verse" of Christopher Marlowe*: «Swinburne osserva di Marlowe che “il padre della tragedia inglese e il creatore del *blank verse* inglese fu pertanto anche il maestro e la guida di Shakespeare”. In questa affermazione ci sono due assunti ingannevoli e due ingannevoli conclusioni. Kyd ha buon titolo al primo onore, non meno di Marlowe; Surrey ne ha uno migliore al secondo; e Shakespeare non ebbe insegnamento o guida da uno solo dei suoi predecessori o contemporanei. Un giudizio meno discutibile è che Marlowe esercitò una forte influenza sul dramma posteriore ...; che introdusse parecchi nuovi toni nel *blank verse* e ne iniziò quel processo dissociativo che lo allontanò dai ritmi del verso rimato; e che quando Shakespeare a lui si rifece, cosa assai frequente in principio, creò qualcosa di inferiore o qualcosa di diverso»⁸⁹.

In conclusione, si può a questo punto dire dunque che una delle componenti fondamentali, per la sua potenza espressiva, del teatro elisabettiano, il «blank verse», noto come «Marlowe's mighty line», secondo la nota icastica definizione di Ben Jonson, ha origini, possiamo dire, “virgiliane”. Questo è davvero un dato dalla portata molto interessante (e fino ad ora non sufficientemente studiato) e ci induce a proporre l'ipotesi interpretativa secondo cui Virgilio “nelle traduzioni elisabettiane” abbia ricoperto un ruolo d'influenza considerevole sul teatro inglese, almeno sul piano stilistico (metrico nello specifico), alla stregua di quanto l'eliotiano “Seneca nelle traduzioni elisabettiane”⁹⁰ è stato influente, in maniera decisiva, sul piano drammatico e tematico.

vi. Da Surrey a Dryden

⁸⁹ Saggio pubblicato in *Art & Letters*, 2, 1919; ripubblicato nella raccolta di saggi *The Sacred Wood* del 1920 e riapparso in *Selected Essays* (1932) con il titolo di *Christopher Marlowe* e con lievi cambiamenti; trad. it., Eliot 2001, 384.

⁹⁰ Celebre *essay* di T.S. Eliot, vd. *Selected Essays*, 1932.

Altre due traduzioni cinquecentesche di cui si fa qui breve menzione sono quelle di Thomas Phaër e di Richard Stanyhurst. Di entrambe gli studiosi trattano per lo più per la rilevanza stilistica della sperimentazione metrica cui gli autori sottoposero il verso inglese per meglio rendere l'esametro virgiliano. Phaër (1510 ca.-1560), medico e avvocato, si dedicò per diletto alla traduzione dell'*Eneide* in inglese – primo tentativo vero e proprio di traduzione completa in questo idioma – mentre si trovava in Galles come consulente legale della regina Maria⁹¹. Al ritmo di un libro al mese, produsse la traduzione dei primi sette libri nel 1557, pubblicati l'anno seguente con dedica alla regina, come *The seven first Bookes of the Eneidos of Virgil*; completati poi l'VIII e il IX libro, il lavoro fu interrotto al verso 239 del libro X per la morte dell'autore. L'opera fin qui compiuta fu pubblicata nel 1562 con la titolatura *The nine first Bookes of the Eneidos of Virgil with so much of the tenth Booke, as since his death could be found*⁹²; fu dunque portata a termine da Thomas Twyne, che vi aggiunse anche il XIII libro del Vegio, e pubblicata nella sua interezza nel 1584. Enorme fu il successo di pubblico e critica e tra il 1558 e il 1620 se ne contano ben otto edizioni. Sebbene acclamata dai contemporanei, questa *Eneidos* non uguale fortuna trova presso i critici odierni⁹³, che si concentrano sul metro⁹⁴ utilizzato da Phaër, ossia il verso di quattordici sillabe, unione in realtà della coppia di versi, un ottonario e un senario, del «common metre», il metro delle ballate popolari. Per la sua estensione, il «fourteener» riesce a contenere in un verso l'esametro ed esalta le capacità metriche e retoriche dell'autore, ma, secondo gli interpreti, risulta pesante in inglese, talora pedissequo e bersaglio di irrisione (celebre quella di Shakespeare).

⁹¹ Mary I Tudor, la «cattolica» o, più tristemente nota come «Bloody Mary», figlia di Enrico VIII e Caterina d'Aragona, e sposa a Filippo II di Spagna; regina dal 1553 al 1558, quando le successe la sorellastra Elisabetta.

⁹² Interessante la dicitura se letta con *humour*, quasi l'autore si identificasse a tal punto con la sua opera da morire su di essa, anzi «in essa».

⁹³ Quello di Phaër si tratterebbe di «un Virgilio ... esposto a tutti i pericoli del travisamento e del ridicolo per l'eccessiva fedeltà ai presunti valori classici», Perosa 1986, 291.

⁹⁴ Cf. Lewis 1954, 248-49.

Più originale – anche se non più fortunato – schema metrico fu quello adottato dall'accademico Richard Stanyhurst che si cimentò nella versione dei primi quattro libri dell'*Eneide* in esametri quantitativi inglesi, «English heroic verse», sulla scorta dei dettami dei classicistici circoli umanistici che propugnavano l'assenza della rima o delle forme strofiche nelle traduzioni dai classici con l'implicito intento di marcare la differenza tra forma epica originale e romanzo cavalleresco e quello esplicito, come auspicato da Roger Ascham, di abbellire la lingua inglese con i versi eroici dei classici. *The four first Bookes of Virgil his Aeneis, translated into English Heroic Verse* vide la luce nel 1582 e rappresenta l'ultimo esempio di rilievo delle traduzioni virgiliane del XVI secolo inglese, quelle considerate *tout court* rinascimentali⁹⁵.

L'opera di Dryden, dove «Virgil has fallen into distinguished hands»⁹⁶, stampata nel 1698, per la sua importanza e fortuna si pone come spartiacque a conclusione di questa stagione, in senso lato, rinascimentale, delle traduzioni dell'*Eneide* e spiana la strada al classicismo settecentesco; l'analisi dei *Works of Virgil*, un «masterpiece» di rilevanza ben ulteriore rispetto al mero *status* di traduzione letteraria, esulerebbe tuttavia dai confini di questo lavoro.

⁹⁵ Delle oltre dieci traduzioni del XVII secolo si offre qui soltanto un catalogo seguendo l'*auctoritas* in materia, ossia Leslie Proudfoot in *Dryden's Aeneid and its 17th Century Predecessors*. Si ha una traduzione anonima del IV libro dell'*Eneide* del 1622 (data congetturale), *Dido's Death. Translated out of the best of Latin poets, into the best of vulgar languages. By one that hath no name. London. Printed by N.O. for Walter Burre*; la traduzione completa ad opera di John Vicars del 1632 in English heroic couplets, *The XII Aeneids of Virgil, the most renowned Laureat-Prince of Latine-poets; translated into English deca-syllables, By John Vicars* (M.S. British Museum 1068 e6); la traduzione del solo IV libro di Robert Stapylton del 1634, *The fourth booke of Aenes Translated by Robert Stapylton*; le due versioni di tutta l'opera virgiliana ad opera di John Ogilby, la prima stampata a Londra nel 1650 come *The works of Publius Vergilius Maro Translated by John Ogilby* e la seconda nel 1668 come *The works of Publius Vergilius Maro Translated, adorned with sculpture, and illustrated with annotations London 1668 by John Ogilby Esq. Of hus Majesties Revells in the Kingdom of Ireland. The 2nd Ed*; ancora il libro IV dell'*Eneide* tradotto da Godolphin e Waller, *The passion of Dido for Aeneas as it is incomparably expressed in the fourth book of Virgil, Translated by S. Godolphin and E. Waller, Esqrs.*; l'opera di James Harrington che traduce il III, il IV e il VI libro dell'*Eneide* nel 1659, *Virgil's Aeneis: The Third, Fourth and sixth books, Translated by James Harrington* (M.S. British Museum 11388 aaa 37); ancora l'opera di Sir Robert Howard, menzionata come *Poems by the honourable Sir Robert Howard*, del 1660; le due traduzioni di Sir John Denham, la prima del libro II dell'*Eneide*, chiamata *The destruction of Troy*, del 1656 e la seconda, del libro IV, *The passion of Dido for Aeneas* del 1668; infine la traduzione completa di tutta l'opera di Virgilio del conte di Lauderdale (al quale Dryden dedicherà la sua traduzione), *The works of Virgil, Translated into English verse. By The right honourable Richard, late Earl of Lauderdale*, pubblicata postuma nel 1730.

⁹⁶ Pease 1935, 69.

CAPITOLO SECONDO

«The tragedie(s) of Dido»

1. «Remember me»

«Remember me» è il lamento finale di Didone morente nell'invocazione alla sorella Belinda⁹⁷ al termine dell'opera *Dido and Aeneas* di Henry Purcell – composta nel 1689⁹⁸ su libretto di Nahum Tate⁹⁹ – nell'aria in sol maggiore per soli archi senza basso continuo «When I am laid...»¹⁰⁰, una delle arie più toccanti e forse la più celebre in assoluto del melodramma in lingua inglese. Un'invocazione, quasi una supplica a non essere dimenticata, una metafora, per noi, dalla vita di un'eroina tragica alla vita di un testo nella fortuna letteraria. E in vero *Dido*, la virgiliana regina di Cartagine dei libri I, II e soprattutto IV dell'*Eneide* è rimasta saldamente nella memoria¹⁰¹ letteraria e la sua vicenda ha attraversato secoli e culture venendo spesso a rappresentare l'esempio più emblematico del «Fortleben» virgiliano nella tradizione occidentale. Per un curioso gioco di incastri¹⁰² – v'è anche chi ha

⁹⁷ In questa forma è mutato nel libretto di Tate il virgiliano Anna.

⁹⁸ Probabilmente nel quadro delle celebrazioni per l'incoronazione di William III of Orange e della sua consorte Mary II Stuart al termine della cosiddetta «glorious revolution».

⁹⁹ Già autore di un dramma *Brutus of Alba* (1678) in cui si narra la storia di Brutus, eroe troiano discendente di Enea (cf. *infra*) che abbandona un'altra regina, quella di Siracusa, per seguire il suo destino di fondatore della stirpe reale inglese. Tate è inoltre noto per la sua riscrittura del shakespeariano *King Lear*, rivisitazione che elimina la parte del «fool» e ripristina il lieto fine che già era nel *King Lear*, fonte del «play» di Shakespeare.

¹⁰⁰ «When I am laid in earth, / May my wrongs create / No trouble in thy breast; / Remember me, remember me, / But ah! Forget my fate».

¹⁰¹ Faccio uso in questo paragrafo del termine “memoria” nell'accezione di “memoria dei poeti e arte allusiva”, come nell'istruttivo *Memoria dei poeti e sistema letterario* di Gian Biagio Conte (vd. Conte 1985); in senso più lato, il termine intende ovviamente la permanenza dei testi e dei motivi classici nelle letterature successive.

¹⁰² Per *Dido* in *Hamlet*, vd. *infra*, Appendice.

ipotizzato che l'uno influenzi l'altra¹⁰³ – «remember me» sono anche le ultime parole che il «Ghost of the late king», lo spirito del padre di Amleto, consegna ad Amleto – monito che implica la vendetta – sul punto di scomparire all'alba sui bastioni di Elsinore:

«Adieu, adieu, adieu. Remember me»¹⁰⁴.

In questo «remember me» sta tutta la tragedia di Amleto. E se è in questo comandamento al ricordo che albergano gli agenti stimolatori dell'affascinante travaglio tragico del «prince of Denmark», *Hamlet* si può definire, in questa luce, “tragedia della memoria”. Senza spingermi su terreni troppo insidiosi, al limite della critica psicanalitica, visti anche i “riferimenti librari” contenuti nella replica in monologo al padre da parte di Hamlet figlio, si può leggere «remember me», sulla scia del lamento-invocazione della *Dido* di Purcell, non solo come il monito del «ghost» di King Hamlet ma anche come il grido di ogni testo nella sfida della memoria dei posteri. E se allo spettro di Hamlet padre sovrapponiamo, anch'essi in un certo senso “padri”, i testi della classicità, le parole del figlio, il principe Amleto, ci conducono nel vivo della sfida-tragedia della memoria e ci offrono un suggestivo paradigma per lo studio della permanenza dei testi:

I, v, 95-104

HAMLET

Remember thee?

Ay, thou poor ghost, whiles memory holds
a seat

In this distracted globe. Remember thee?

Yea, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records,

All saws of books, all forms, all pressures

¹⁰³ Come Roger Savage, che ipotizza una voluta reminiscenza, nel libretto di *Dido and Aeneas* di Tate, di *Hamlet*, I, V, 91: «it is a line, I suspect, that stayed with the English Restoration dramatist Nahum Tate», Savage 1998, 3.

¹⁰⁴ *Hamlet*, I, v, 91.

past
That youth and observation copied there,
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix'd with baser matter.

Per chiudere il cerchio, la promessa di Amleto, «Remember thee? Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat, in this distracted globe», non è dissimile dalla promessa di imperituro ricordo che Enea, sull'orlo della tragedia, fa a Didone:

4, 335-336

nec me meminisse pigebit

Elissae,

Dum memor ipse mei, dum spiritus hos

regit artus.

Dido «has been remembered», dunque. E davvero, ancora una volta, si può definire speciale ed esclusivo il rapporto tra Didone e la letteratura inglese della *Renaissance*; *Dido* fa la sua comparsa in drammi, opere, componimenti poetici e muta le sue caratteristiche a seconda del tipo di ripesa, del contesto, delle possibili identificazioni con sovrani cui è sottoposta. Regina di «infinite variety»¹⁰⁵: in vero quanto mai appropriata per la Didone della «Renaissance» è la definizione che Enobarbus dà di Cleopatra che solca il fiume Cydnus in quel celeberrimo passo di sapientissima tecnica iconica del teatro shakespeariano che è la scena seconda del secondo atto di *Antony and Cleopatra*. È la regina indipendente, *dux femina*¹⁰⁶ caparbia e capace di far fiorire uno stato sotto il cui velo si palesa un'altra regina,

¹⁰⁵ *Antony and Cleopatra*, II, ii, 243. Cf. anche Roberts-Baytop 1964.

¹⁰⁶ *Aen.* 1, 364.

Elisabetta Tudor, «the Virgin Queen», ad esempio nella *Dido* di William Gager¹⁰⁷ (e forse non aliena da riferimenti encomiastici ai regnanti, William e Mary, è anche la *Dido and Aeneas* di Purcell); è donna e dunque emblema di debolezza corruttrice (di qui la similarità con Cleopatra) e di fallacia femminile, da cui i tratti didonei di Eva nel *Paradise Lost* (1667, in dieci libri, 1674, in dodici, per ricalcare il modello dell'*Eneide*) di Milton; ancora, è fonte di eziologie dinastiche che collegano l'epopea troiana al fondamento del regno britannico, come in *The Fairie Queene* (1590) di Spenser o nelle successive riprese da parte di Dryden in *Albion and Albanius* e nel *Brutus of Alba: or the Enchanted Lovers* (rifacimento del IV libro dell'*Eneide*) di Nahum Tate (1678). Tra questi riferimenti e allusioni, più o meno velate, spicca una delle più interessanti riprese virgiliane del Cinquecento inglese che porta Didone sulle scene del teatro elisabettiano, *The Tragedie of Dido Queene of Carthage* di Christopher Marlowe. Con questa tragedia, Didone riveste in modo emblematico il ruolo di *trait d'union* – o almeno incarna una sintesi felicemente icastica – tra la fortuna di Virgilio e la grande esperienza del teatro elisabettiano, tra l'erudizione umanistica e le scene londinesi che hanno reso così vivo e importante il teatro europeo in una stagione di irripetibile grandezza. Didone regina della scena; e *medium* della presenza virgiliana dunque, meno evidente e più carsica rispetto a quella senecana, ad esempio, in questa grande stagione teatrale. Per lo stesso Shakespeare, «though he did not write a complete Dido play – Christopher Marlowe had already cornered the Elizabethan market for that and Shakespeare contented himself with what one might call a pre-*Dido* and a post-*Dido* in *Troilus and Cressida* and *Antony and Cleopatra* – The Queen of Carthage is a point of exemplary reference in over half a dozen of his pieces»¹⁰⁸. Riferimenti diretti alla Didone virgiliana e chiare allusioni a lei si trovano infatti in *Henry VI Part II*, in

¹⁰⁷ Vd. *infra*.

¹⁰⁸ Savage 1998, 14.

Titus Andronicus, nella famosa scena del «Player's speech» di *Hamlet*¹⁰⁹, in *The Merchant of Venice*, in *Antony and Cleopatra* e in più parti di *The Tempest*.

¹⁰⁹ Vd. *infra*, Appendice.

2. La vicenda di Didone come tragedia

Elemento cardinale nella storia della fortuna letteraria della regina di Cartagine è senza dubbio la liminarietà dell'episodio virgiliano con la dimensione drammatica. Il binomio Didone-tragedia affonda, in vero, le sue radici già nel testo latino. Molti sono stati, infatti, i commentatori¹¹⁰ e gli esegeti, da Servio¹¹¹ in poi, che nella vicenda di Enea e Didone, così come narrata da Virgilio, hanno voluto cogliere l'*epos* che dà luogo ad una sorta di dramma vero e proprio. In particolare il libro IV dell' *Eneide* «may be considered a distinct, self-contained unit, like those episodes from Greek epics which dramatists reworked into independent tragedies. In fact, the boundaries between epic and tragedy are often in form rather than in spirit, as Plato recognizes¹¹², when he calls Homer the greatest of poets and the first of tragedians, and Wilamowitz remarks¹¹³ that it is with good reasons that the muse of tragedy stands with that of history beside the figure of Virgil in the famous mosaic from Hadrumetum»¹¹⁴. Non solo; l'episodio della regina di Cartagine è pertanto tra gli esempi più paradigmatici del fecondo recupero del tragico che impronta di sé tutto l'*epos* virgiliano. Anzi, come acutamente sottolinea Gian Biagio Conte, nel suo recente *Virgilio, l'epica del sentimento*¹¹⁵, rileggendo la oramai classica intuizione di Richard Heinze, la ripresa del linguaggio del dramma diviene parte costitutiva e inscindibile della nuova forma epica virgiliana; come meglio si vedrà tra breve, infatti, la tragedia diventa per Virgilio «il modello culturale più produttivo per calare nel testo il principio vitale della contraddizione»¹¹⁶.

¹¹⁰ Sul libro di Didone come tragedia vd. in particolare Pease 1935, 8-11; De Witt 1907, 283-88; Cartauld 1926, 336; Yeames 1913; Wlosok 1976; e anche Heinze 1915³, 115-144.

¹¹¹ *Ad* 4, 1, *paene comicus stilus est; nec mirum, ubi de amore tractatur*.

¹¹² *Rep.* 10, 607a; nota 18 in Pease 1935, 5.

¹¹³ *Deutsche Rundschau*, 125 (1930), 18; nota 19 in Pease 1935, 5.

¹¹⁴ Pease 1935, 5.

¹¹⁵ Vd. Conte 2002, che nel capitolo III, *Il paradosso virgiliano: un'epica drammatica e sentimentale*, riprende Conte 1998, introduzione all'*Eneide* a cura di G. Baldo.

¹¹⁶ Conte 2002, 4.

Seguendo l'analisi di Arthur Stanley Pease, tragico è, *in primis*, il tema che sottende alla vicenda – e si può individuare nel «clash of love and duty»¹¹⁷ e nell'antitesi caratteriale dei due attori protagonisti che si esplicita nello scontro tra la *violentia* della passione e la *pietas* verso il volere degli dèi – ma anche tragici, o, in senso più lato, comunque drammatici sono elementi strutturali del libro IV, che sembrano ricalcare una vera e propria tecnica teatrale. Non si vuole qui indugiare troppo a lungo sull'effettiva rispondenza del libro IV e della storia di Didone ai canoni della tragedia greca; non sempre convincenti o felicemente condotti sono, infatti, alcuni studi che fanno corrispondere ogni elemento del testo ad altrettanti elementi “teatrali” e che si richiamerebbero alle peraltro controverse categorie enunciate nella *Poetica* di Aristotele (fino a proporre addirittura una divisione in atti e in scene del libro IV¹¹⁸); alcuni tratti, tuttavia, rendono particolarmente vicino questo episodio ad una dimensione di “rappresentabilità”. Queste caratteristiche, ovviamente, evidenziano, in via ancor più manifesta, la contiguità del passaggio tra il testo virgiliano e le realizzazioni in forma di tragedia della storia di Didone.

Tra gli elementi che rimandano al teatro, l'ira, scatenata dal perduto amore, di Didone *furens* (ad es. vv. 4, 305-30; 365-376; 534-553; 590-629) allude alla caratterizzazione tragica della Medea euripidea. Altro elemento, per così dire, euripideo è il *deus ex machina* nella “scena” finale, ossia Iris che scende dal cielo a recidere il *flavom crinem* di Didone (vv. 700-704), come già in *Alceste*. In questa luce “teatrale” si può leggere anche la discesa di Mercurio a ricordare a Enea il volere di Giove (vv. 239-279). Sofocleo è invece l'elemento della spada con la quale Didone si uccide nel modo che era stato della tragica Deianira; la stessa spada che dà la morte, già dono di Enea, richiama la spada che Ettore aveva donato ad Aiace, anch'egli impazzito di un male mandato dagli dei, e con la quale questi si trafigge. A questo male della pazzia inviata dall'alto – di cui la Fedra euripidea è uno degli esempi più prominenti – Didone viene associata in più occasioni nel libro IV: *male*

¹¹⁷ Pease 1935, 9.

¹¹⁸ Si considerino, ad esempio, Yeames 1913, 144 o Wlosok 1976, 249 s.

sana (v. 8), *furens* (v. 68), *tali peste teneri* (v. 90), *inops animi* (v. 300), *concepit furias* (v. 474).

Tra gli elementi strutturali che nel libro IV rimandano al teatro¹¹⁹, si nota in prima istanza, la massiccia presenza di dialoghi e monologhi che contribuiscono a dare ritmo drammatico all'azione del libro IV, costituendone peraltro la parte preponderante. In secondo luogo, si può richiamare il dato centrale della cosiddetta "colpa tragica". Sia Didone sia Enea, hanno ognuno una *hamartia*: l'infedeltà al voto di castità per il marito Sicheo¹²⁰, l'una; l'altro, la temporanea negligenza della missione divina nella pausa dal viaggio verso l'Italia, entrambi *regnorum immemores turpique cupidine captos* (4, 194) e *oblitos famae melioris amantes* (4, 221).

Altro elemento drammatico è costituito dalle figure della sorella-confidente, così come quella della nutrice di Sicheo, che richiamano alla mente altri personaggi comprimari del teatro tragico; Anna, ad esempio – il pacato contraltare riflessivo che dà risalto all'esuberanza tragica di Didone¹²¹ – ricorda le sofoclee Ismene nell'*Antigone* o Crisotemi nell'*Elettra*, comprimarie del dramma e sempre, nella loro debolezza, in contrasto con le sorelle, vere e proprie motrici dell'azione. Una nutrice si ricorda, invece, accanto a Fedra nell'*Ippolito* e celeberrima è la nutrice che apre la tragedia di *Medea*, sempre in Euripide. Si vedrà, *infra*, come nella sua *Tragedia di Didone*, Marlowe svilupperà in modo personale e teatralmente efficace questi due personaggi.

Negli elementi di *ekphrasis* o di riflessione autoriale del libro IV, si vede in controluce la funzione coro tragico. Per queste «occasional subjective intrusions into the narrative and (...) passages of almost lyrical tone»¹²² si considerino, ad esempio i vv. 408-415 (*quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus...*) e anche l'intermezzo che

¹¹⁹ Per l'analisi più dettagliata di tutti gli elementi teatrali del libro IV virgiliano vd. De Witt 1907.

¹²⁰ In particolare, per la colpa di Didone: «Perché la sua morte risulti giustificata dal punto di vista poetico, Didone deve rendersi responsabile di una colpa; questa colpa consiste nel mancare coscientemente ad un obbligo di fedeltà da lei stessa riconosciuto come vincolante», Heinze 1915, trad. it 1993, 157. Vd. Inoltre *Dido's Culpa*, Rudd 1990.

¹²¹ «An admirable foil to Dido», Pease 1935, 49.

dipinge il contrasto tra il riposo universale della natura e il feroce travaglio che scuote l'animo di Didone la notte precedente la sua morte (vv. 522-532). Ancora, il lamento finale di Anna, ai versi 675-685 avrebbe, in questa luce, la funzione di un *commos* tragico.

Infine, in diversi passi del libro IV è sottesa quella che si può definire ironia tragica. Un esempio di questa si ravvisa nel sacrificio (vv. 58 ss.) che Didone e Anna offrono a Febo, Cerere e a Lileo, quali dèi protettori delle città e della pace, proprio mentre la regina sta per contravvenire al suo vincolo di fedeltà e le sue future azioni saranno anticipazione antifrastica del *nullus amor* tra i due popoli invocato nella profezia di guerra al termine del libro; nell'invocazione a Giunone pronuba: proprio mentre il *coniugium* nella spelonca architettato dalla dea sarà fatale alla regina; ancora nella libagione durante il banchetto, nel libro I (vv. 731-735): qui Didone invoca Giove in qualità di dio che presiede ai vincoli di ospitalità e proprio per il decreto finale del dio e per colpa dell'ospite troiano essa andrà incontro alla rovina; liba a Bacco, dispensatore di gioia, mentre già il suo estremo dolore si lascia presagire all'orizzonte; ancora prega *bona Iuno* e sarà proprio Giunone l'artefice divina della sua tragica sorte. Infine, la regina augura gioia e concordia per i Tirii e per gli ospiti troiani; auspicio che si muta nel libro IV, com'è noto, in maledizione e in profezia di futura terribile guerra. Come conclude De Witt «the whole banquet scene seems to be a mocking premonition of the future. It is almost clause by clause the antithesis of the conclusion of the fourth book. All turned out other than [Dido] prayed and hoped. It is the *peripeteia*, or irony of fate»¹²³.

Non si vuole con questa analisi forzare il testo virgiliano verso direzioni ad esso aliene: come quasi tutti i commentatori osservano¹²⁴, la componente tragica è in effetti una delle linee dominanti dell'episodio di Didone nell'*Eneide* e, come alcuni vogliono leggere, forse l'elemento unificante del nuovo stile epico virgiliano. La grandezza di Virgilio, osserva La Penna, sta appunto nell'avere saputo inserire temi

¹²² Pease 1935, 10.

¹²³ De Witt 1907, 287.

e spunti tragici nella narrazione dell'*epos* in modo da saldare «la tragedia d'amore con la funzione storica dell'episodio, (...) il senso euripideo con quello neviano»¹²⁵; e in effetti, con la “tragedia di Didone”, in Virgilio si attua la convergenza di tre linee culturali di fondamentale importanza per il mondo classico: il tono drammatico, eredità della tragedia greca, fa convergere l'epica omerica e la poesia sentimentale di matrice ellenistica.

In conclusione, riprendendo la lettura di Heinze, cui allude Conte¹²⁶, è proprio nell'acquisizione di un'epica “drammatica e sentimentale” – sentimentale nel senso di riflessiva, personale e consapevole, secondo la definizione schilleriana, contrapposto alla poesia “primitiva, pura ed “ingenua” di Omero – dimora il cosiddetto paradosso virgiliano, che trova nel modello tragico e nel linguaggio scisso del dramma l'unica sintesi e l'unica garanzia capace di preservare le contraddizioni insite nel nuovo *epos* “riflessivo” e di comprendere l'irriducibilità delle ragioni di tutte le voci in esso presenti. Didone, evidentemente, è l'esempio più paradigmatico di questo nuovo linguaggio.

3. Altre Didoni e un'altra regina

Nel quadro della storia della fortuna virgiliana, come già osservato, le riprese di Didone occupano una posizione di assoluto primo piano. Pease riporta¹²⁷ il computo di quarantotto “tragedie di Didone”, oltre a tredici altri drammi, venticinque opere musicali in un periodo che va dal 1510 al 1895. In particolare, nel teatro europeo del Rinascimento la regina di Cartagine godette di grande popolarità; lo testimoniano le tragedie italiane, *Didone* di Giraldo Cinthio (1504-43), scritta, rappresentata e stampata, con dedica ad Alessandro d'Este, nel 1541; *Didone* del 1547 scritta da

¹²⁴ Cf. ad esempio, Pease 1935, 10; Prescott 1927, 300; La Penna 1985, 55 oltre a Heinze 1915, *passim*.

¹²⁵ La Penna 1985, 55.

¹²⁶ Cf. nota 19.

¹²⁷ Pease 1935, 68.

Lodovico Dolce (1508-68); ancora si ricorda una *Dido* di Pazzi de' Medici. In area francese, celebre è la *Didon se sacrifiant* di Etienne Jodelle (1532-73) del 1558, seguita dalla tragedia di Jacques de la Faille (1542-62) del 1560. Come dimostrato da Jacob Friedrich¹²⁸ nel suo saggio *Die Didodramen des Dolce, Jodelle, und Marlowe* nulla lascia supporre che Marlowe avesse letto queste tragedie italiane e francesi che precedono la sua *Dido*, stanti l'assenza di alcun riferimento ad esse e un'organizzazione drammatica decisamente differente.

Prima di *The Tragedie of Dido* di Marlowe, il Cinquecento inglese vede almeno tre tragedie di Didone, tutte scritte in latino e tutte collocabili nell'esperienza universitaria del cosiddetto «academic play», in particolare a Cambridge, ateneo da cui uscirà poi lo stesso Marlowe. Una *Tragedy of Dido* di John Ritwise (o Rightwise), Master della St. Paul's School di Londra dal 1522 al 1531, fu messa in scena a Cambridge con grande successo, nel 1532, dallo stesso Ritwise e dai suoi studenti alla presenza del Cardinal Wolsey. Il testo di questa tragedia in «neo-latino» non ci è stato tramandato. Un'altra *Dido*, anche questa non pervenutaci, in esametri fu scritta da Richard Halliwell, già Fellow del King's College, il quale, pare, ebbe poi contatti con Marlowe in ambito cantabrigense, e fu rappresentata nella King's College Chapel, il 7 agosto 1564, al cospetto di Sua Maestà Queen Elizabeth in occasione di una sua visita a Cambridge. Una terza *Dido*, in cinque atti e sempre in latino, fu poi scritta da William Gager, del Christ Church College di Oxford, e messa in scena il 12 Giugno 1583 in occasione della visita di Albertus Alasco, principe Palatino di Serradia in Polonia. In ultimo, lasciando a parte la *Dido* di Marlowe, vi è un controverso riferimento a una *Dido and Aeneas*, rappresentata dagli «Admiral's Men» l'8 gennaio 1597, di cui soltanto fa menzione il diario di Henslowe¹²⁹. Da quanto sopravvive di queste tragedie, ossia da una copia

¹²⁸ Cf. Friedrich 1888.

¹²⁹ Philip Henslowe (1550 ca.-1616), una delle figure cardinali nella storia del teatro elisabettiano nella sua dimensione più «fisica» ed economica. Impresario teatrale e «shrewd businessman» dall'ottimo fiuto per gli affari (gestì anche fosse per il combattimento degli orsi e bordelli), fu uno dei principali artefici della rivoluzione teatrale del Cinquecento inglese. Per primo portò i teatri «al di là» del Tamigi nell'equivoca zona di Bankside presso Southwark dove nel 1584 fondò «The Little Rose Playhouse», che, successivamente

manoscritta, alla Christ Church Library di Oxford, della tragedia di Gager (opera che mai è stata interamente stampata), anche in questo caso si può parlare di indipendenza di Marlowe dai modelli a lui precedenti. Come le tragedie italiane e francesi, infatti, la *Dido* di Gager si distanzia dal «play» marloviano per la presenza di numerosi elementi senecani (come l'apparizione dello spettro di Sicheo), non escluso un certo moralismo di fondo, ed anche per motivi strutturali: il massiccio ricorso alla sticomitia, per esempio. Imponente, inoltre, l'uso di tecniche scenografiche fastose che tanta parte avevano nelle rappresentazioni che allestite a corte o per membri della corte: il maestoso apparato scenico presuppone l'uso di musiche, il *deus ex machina*, il ricorso al *masque*, tutti espedienti alquanto lontani dal teatro giovanile di Marlowe¹³⁰. Lo «slight parallelism»¹³¹, che curiosamente si può notare in alcune scene, deriva probabilmente dalla comune fonte virgiliana; è tuttavia possibile che si sia tenuto conto della messa in scena dell'opera di Gager quando fu rappresentata *Dido, Queene of Carthage*¹³².

La *Dido* di William Gager, tuttavia, è importante perché rappresenta un perfetto esempio di risemantizzazione del Classico in epoca elisabettiana e, in questo caso, in modo cruciale, poiché con la ripresa della figura di Didone questo processo ha il suo fulcro nella persona della regnante, Elisabetta Tudor. La peculiare posizione di sovrano al femminile – nella perenne tensione alla preservazione del regno in un momento di delicatissima temperie religiosa e di incertezza dinastica che determina anche la rinuncia a nozze potenzialmente pericolose o straniere – è sprone all'identificazione di Elisabetta con le sovrane del mito, che della loro femminilità

ricostruito, divenne celebre con il nome di «The Rose». Fu poi proprietario e azionista di numerosi altri teatri come «The Theatre at Newington Butts», «The Swan Theatre», e quando «The Rose» iniziò a soccombere per la concorrenza del vicino e nuovo «Globe Theatre» (di cui era azionista anche Shakespeare) fondò con Edward Alleyn (il più famoso attore del tempo per il quale vennero scritti diversi *plays* marloviani e shakespeariani) «The Fortune Playhouse» per gli «Admiral's Men», proprio sul modello del «Globe», a nord del Tamigi e, in seguito, di nuovo a Bankside, «The Hope Theatre» che ospitava sia spettacoli teatrali, sia combattimenti di tori e orsi. Lo «Henslowe's diary», dove sono registrate tutte le «performances» teatri londinesi di Henslowe dal 1592 al 1609, seppur non sempre criticamente attendibile, resta fonte primaria per stabilire l'esistenza e la datazione di molte delle opere del teatro elisabettiano.

¹³⁰ Per un'analisi più dettagliata del testo di Gager si rimanda a Boas 1914.

¹³¹ Boas 1940, 52.

¹³² Cf. Portale 1991, 6.

fanno modello di forza e di virtù. Nel suo simbolico sposalizio con l'Inghilterra, infatti, la «Virgin Queen» stabilisce con i suoi sudditi una dimensione relazionale piena di significati allegorici che permea l'arte, la poesia e il teatro. In più, quello che poteva apparire debolezza di una sovrana senza nozze si permuta in un proclama di sacrificio della propria esistenza personale, anche nella sfera degli affetti più intimi, alla causa del servizio del governo dello stato. «Her maidenly chastity was therefore interpreted not as a sign of political or social deficiency, but rather as a paradoxical symbol of the power of a woman who survived to govern despite illegitimization, subordination of female to male in order of primogeniture, patriarchy, and masculine supremacy ... It seems, then, that from the accession of Elizabeth in 1558, at the age of twenty-five, celebration of her virginity was a synchronic phenomenon noticeable in works of literature and art that flattered her as a new Judith or Deborah, Eliza Triumphans, Astraea, Cynthia, or even Venus-Virgo»¹³³. L'accostamento *Dido-Elizabeth* nasce dunque sia dall'identificazione con l'eccezionale e raro modello di sovrana regnante, *dux femina*, senza l'ausilio del potere maschile (al quale anzi rinuncia per il bene dello stato), sia dall'opposizione tra la verginità e la virtù politica di Elisabetta contrapposta alla disfatta di Didone vinta dall'amore per lo straniero fatale. Si intrecciano, inoltre, in questa ripresa, i due motivi della tradizione di fortuna dell'immagine di Didone; due sono infatti le linee di carattere attraverso le quali la regina di Cartagine ha viaggiato tra secoli e culture: da un lato «the historical Dido, who founded the city of Carthage and patriotically died to defend it»¹³⁴, che rimase fedele a Sicheo e si diede la morte per non soccombere a Iarba e che è «splendidly memorialized in Justin's Epitome of Trogus (18, 4-6)»¹³⁵, è acclamata dai padri della Chiesa come modello di virtù e, riabilitata da Tetrarca, arriva fino a Chaucer. Dall'altro, invece, la Didone «invented by Virgil, (...) the Dido who inspired the poets and who is more alive to us than her

¹³³ King 1990, 30.

¹³⁴ Allen 1963, 55.

¹³⁵ *Ibid.*

honest alter ego»¹³⁶. Ma ci sono anche altri motivi e più stringenti e contingenti che avvicinano Dido ed Elizabeth; in primo luogo «tre motivi molto evidenti»¹³⁷. Il nome innanzi tutto. Il nome fenicio di Didone era infatti, com'è noto, Elisa o Elissa e tale, peraltro, lo si rinviene anche in Virgilio, tre volte, in genitivo (Virgilio evita di declinare il nome *Dido*: rare infatti le forme oblique dei nomi propri in -o della terza declinazione¹³⁸). Immediato dunque il richiamo onomastico alla regina d'Inghilterra: per di più «Elisa» o «Eliza» è il nome con cui nella poesia coeva a lei si riferiscono i poeti. Secondo, la Didone della lezione virgiliana offriva due moniti oggettivi: esaltare lo spirito nazionalista e scoraggiare i pretendenti alla mano di sua maestà. Infine, come già accennato, entrambe le sovrane costituiscono un'eccezione nel loro ruolo di regnanti potenti, senza consorte e senza figli. Sussiste poi un altro, non meno importante, motivo di identificazione: attraverso Didone si celebra, infatti, anche la sovrana a capo del rinato fiorire dei commerci e l'iniziatrice dell'espansione coloniale britannica. Come Didone fonda oltremare la florida colonia di Cartagine, così, sotto Elisabetta, prende avvio l'impianto di colonie inglesi nel Nord America; nel 1584 Sir Walter Raleigh, uomo chiave della società inglese di fine Cinquecento, politico, navigatore, poeta, intimo di "Queen Bess" e poi decapitato nella Torre, stanziò i primi nuclei stabili di colonie e chiama la nuova terra appunto «Virginia», in onore alla «Virgin Queen». Didone diviene dunque ancora specchio e paragone dell'abile regnante inglese. Significativo uno degli esiti che si ascrivono a questa tradizione, un componimento *In honour of that High and Mighty Princess Elizabeth of Happy Memory*, scritto da Anne Bradstreet, poetessa americana del Seicento, i cui versi 82-85 leggono:

¹³⁶ *Ibid*; al completo saggio di Don Cameron Allen, *Marlowe's Dido and the Tradition*, si rimanda per la storia e l'incidenza delle rispettive tradizioni del «Fortleben» di Didone.

¹³⁷ Cf. Roberts-Baytop 1972, vi.

¹³⁸ Benchè in Ennio si trovi all'ablativo *Didone* e benchè tali forme declinate inizino ad affiorare nella poesia augustea; cf. Neue-Wagener I, 456-525.

*Dido, first foundress of proud Carthage
walls*

(who living consummates her funerals)

A great Eliza, but compared with ours

How vanisheth her glory, wealth and
powers!¹³⁹

Questo elemento “coloniale” si sposa alla glorificazione della verginità – intesa come fermezza e integrità della sovrana che si fa simbolo dell’integrità e della potenza dello stato – in altre manifestazioni culturali, come ad esempio il cosiddetto «The Siena portrait» o «“Sieve” portrait», il ritratto del “setaccio”, raffigurazione di Elisabetta datata 1574 in cui si allude, tramite il setaccio, al mito di Tuccia, la vergine vestale che riuscendo a trasportare acqua con il suo setaccio salvò la sua castità, che a sua volta richiama Didone, come già nel Petrarca del *Trionfo della Castità*. Alle spalle di Elisabetta-Tuccia-Dido, il globo, con Cartagine e l’America – a rappresentare le imprese coloniali – e navi che solcano l’oceano, simbolo del nuovo potere imperiale.

La tragedia di William Gager, per tornare al teatro, riprende dunque numerosi elementi di questa tradizione. *In primis*, sintomatica è l’occasione della rappresentazione: la visita di un principe straniero, Albertus Alasco di Polonia, un potenziale pretendente da scoraggiare e impressionare; non a caso il maestro delle cerimonie per la messa in scena di questo dramma fu the Earl of Leicester, al tempo University Chancellor ad Oxford e uno dei più influenti cortigiani di Sua Maestà, nonché forse il più celebre tra i suoi favoriti. Grande parte nello stupire e nell’impressionare gioca l’imponente macchina scenica messa in opera per la rappresentazione, fastosità che doveva richiamare, peraltro, la teatralità della corte stessa; lo stesso Raphael Holinshed – il più importante storiografo Tudor sulla cui

¹³⁹ Vd. Hensley 1967, 197.

opera si basano molte delle trame dei «Chronicle plays» di Shakespeare – nelle sue *Chronicles*, pubblicate nel 1587, fa menzione con dovizia di particolari della magnificenza di questo apparato scenico. Anche il testo rispecchia fedelmente questa volontà di dipingere, attraverso Didone, l'immagine di una forte sovrana che regge saldamente le redini del suo regno; come appare evidente dal primo discorso di Enea, la Didone cui egli si riferisce è immagine e metafora della potenza sovrana della regina alla quale il principe Alasco viene a tributare visita, ed è la Didone regina capace e casta di derivazione petrarchesca:

Est minor nemo nisi comparatus

Neve te dici pudeat minorem;

Nil videt nostrae simile aut secundum

*Orbis Elisae*¹⁴⁰.

Il modello mitico diventa poi occasione per il contrasto elogiativo finale della virtù di Elisabetta, che a differenza di Didone *regni immemor*, non concede il minimo spazio alle istanze del piacere per preservare l'integrità del suo regno, come si legge nell'epilogo, dove a Didone (Elisa) viene direttamente contrapposta (evocata dallo stesso nome) «the Virgin Queen».

Sed una longe, Elisa, te superat tamen

*Regina virgo, quot tulit casus pia! ...*¹⁴¹

Elementi encomiastici di tale sorta sono assenti in Marlowe. Si può tutt'al più leggere un'allusione ad Elisabetta e al suo rifiuto di molti pretendenti e corteggiatori nei versi 139-167 del terzo atto, scena seconda, di *Dido Queene of Carthage*:

III, ii, 139 s.

DIDO

¹⁴⁰ Vd. Purkiss 1998, 159.

¹⁴¹ *Ibid.*, 161.

See where the pictures of my suiters hang,
And are not these as faire as faire may be?

Dove Didone, che ha risposto ad Enea che domandava perché la regina gli chiedeva di rimanere, «Wherefore would *Dido* have *Aeneas* stay?» (v. 134), motivando la sua domanda con una richiesta di aiuto contro i suoi nemici confinanti («To warre against my bordering enemies», v. 135), si schermisce dal rischio di venire fraintesa come innamorata, «*Aeneas*, thinke not *Dido* is in love» (v. 136): poiché se si fosse voluta sposare lo avrebbe già fatto prima della venuta dei troiani, «For if that any man could conquer me, I had been wedded ere *Aeneas* came» (v.137-138), e passa quindi in rassegna tutti i principi suoi pretendenti, attraverso i loro ritratti (altra consuetudine rinascimentale quella di concludere matrimoni tramite l'invio di ritratti). Questo è sia chiara ostentazione della sua virtù, sia, soprattutto, esaltazione di se stessa agli occhi di Enea. In questo episodio Marlowe amplifica ed estende, facendo un vero e proprio catalogo dei «suitors» due soli versi virgiliani (4, 36-38) in cui Anna parla dei *ductores alii* africani, a partire dal *despectus Iarbas*, che la sorella ha rifiutato.

Questi esempi di riletture risemantizzate dei testi classici ben si attagliano al peculiare rapporto con il Classico, e in particolare con Roma, che pervade l'era Tudor. E ancora una volta Didone e l'epica virgiliana ricoprono un ruolo di primo piano in questo più ampio spettro che ricopre la percezione in chiave politica – in costante rapporto col presente – della storia e dei testi di Roma. Su questo ulteriore elemento conviene spendere qualche parola. Si possono individuare due linee, direi, sulle quali corre, più o meno manifesta, la presenza di Virgilio nel suo vincolo che la cultura elisabettiana stringe con il mondo classico. Nel primo caso Virgilio rappresenta il *trait d'union* tra Inghilterra e Roma, in virtù della ripresa degli storiografi Tudor del materiale mitico di ascendenza virgiliana che faceva degli inglesi discendenti diretti dei Romani. La seconda direttrice, che in realtà s'intreccia alla prima, vede Virgilio come il cantore della pacificazione augustea e dunque

parallelo e forse modello per gli interpreti, in primo luogo drammatici, della storia inglese che precede la dinastia Tudor.

Nel ricomporre la storia del regno dopo quasi due secoli di guerre, prima con la Francia e poi intestine, gli storiografi Tudor, Polidoro Virgilio, *in primis*, il fiorentino chiamato a corte da Enrico VIII, dunque Halle e, infine, soprattutto, Raphael Holinshed nella sua grandiosa opera, *Chronicles of England*, terminata nel 1577, riprendono le eziologie dinastiche medioevali, in particolare Geoffrey of Monmouth, e rinsaldano il legame originario tra Roma e l'Inghilterra. Come già s'è detto, parlando brevemente del Virgilio inglese del Medioevo, leggenda voleva che eroe eponimo e primo re di Britannia fosse Brutus o Brut, discendente di Enea (secondo alcuni, figlio dello stesso Ascanio, secondo altri nipote di Ascanio e figlio di Silvio). Come acutamente nota l'insigne anglista Giorgio Melchiori, quest'identificazione tra inglesi e antichi romani, «luogo comune della cultura elisabettiana»¹⁴², rende possibile quella particolare percezione che di Roma e della classicità ha il Cinquecento inglese. «L'antica Roma, per lo spettatore inglese del Cinquecento, era uno spazio e un tempo simbolico, che si poneva come controparte ideale – e non fantastica – della realtà umana presente, scoprendo in quest'ultima le realtà eterne e proiettandole in quel mondo a loro consegnato dagli storici di Grecia e Roma. I drammi classici erano dunque per quel pubblico una storicizzazione del presente»¹⁴³. E questa visione era acuita dalla detta identificazione. «Sia i romani che i britanni erano dunque discendenti diretti dei troiani – le due stirpi erano una sola stirpe, con gli stessi caratteri di antica nobiltà e di alto ideale di onore, diverso da quello cavalleresco cortese»¹⁴⁴. Tutto questo trova ancor più vivo inveramento nella nuova espansione commerciale e nell'inizio di quella coloniale, che, nella pace elisabettiana, pongono l'Inghilterra sulle orme dei gloriosi destini imperiali di Roma. Ed è così introdotto il secondo aspetto cui ci si riferiva. In vero stimolanti sono infatti le analogie tra l'epoca augustea, che mette fine con il principato alle guerre

¹⁴² Melchiori 1979, XXXIX.

¹⁴³ *Ibid.*, XXXIX-XL.

civili, e la storia Tudor. Precipua istanza dei succitati storiografi Tudor era infatti mostrare non tanto la legittimità della nuova dinastia che, nella persona di Enrico VII, aveva sanato la ferita del travaglio della guerra civile delle Due Rose, quanto, appunto, la pacificazione e l'ordine che il nuovo regno, con l'unione delle Due Rose, aveva portato al paese. In più, rinunciando l'Inghilterra ad ogni rivendicazione espansionistica sul continente e volgendosi verso il mare, si pongono le basi – altro parallelo – della potenza imperiale britannica in un nuovo spirito di nazionalismo “insulare”, corroborato anche dalla peculiare esperienza di Riforma religiosa¹⁴⁵. Interessante diventa dunque il parallelo tra l'epica virgiliana, che nel mito, canta drammaticamente il nuovo principato e, ad esempio, i *Chronicles Plays* shakespeariani, che, appunto nella forma del *Chronicle* – che non è *Tragedy* ma che risponde a un senso tragico degli avvenimenti e mescola in tono drammatico la storia letta in chiave epica¹⁴⁶ – danno un senso drammatico e teleologico alla storia dei due secoli precedenti¹⁴⁷. Resta tuttavia da svolgere, se si eccettuano un paio di saggi¹⁴⁸ che mettono in parallelo Turno e Hotspur di *Henry IV*, e a parte gli sporadici echi virgiliani nei drammi storici, una più compiuta indagine sull'argomento. Tanto basta a dimostrare, in conclusione, il multiforme aspetto della presenza virgiliana nella cultura Tudor, che, lo si ripete, ha nella risemantizzazione della figura di Didone il proprio fulcro.

¹⁴⁴ *Ibid.*, XL.

¹⁴⁵ Per la peculiarità della nascita dell'*imperium* britannico sul mare, si rimanda al celebre saggio di Carl Schmitt, *Land und Meer*, cf. Schmitt 1954.

¹⁴⁶ Cf. Melchiori 1978.

¹⁴⁷ Mettendo in scena nella prima ‘tetralogia’ (le tre parti di *Henry VI* e *Richard III*) i guasti del disordine, la guerra civile e la spietatezza del tiranno e nella seconda (*Richard II*, le due parti di *Henry IV* e *Henry V*) il *vulnus* originario che ha determinato il travaglio.

¹⁴⁸ Vd. Mueller 1969.

capitolo terzo

Christopher Marlowe a Cartagine.

1. «A rare scholar»

Esistono forse più studi sulla vita di Christopher Marlowe che sulla sua opera. Uno dei rischi in cui s'incorre studiando Marlowe, è che la fascinazione per la vicenda biografica dell'autore sovrasti l'analisi critica dell'opera¹⁴⁹. È noto che Christopher Marlowe, nato a Canterbury nel 1564 – lo stesso anno in cui a Stratford-upon-Avon nasceva William Shakespeare – figlio di un ciabattino, ebbe vita breve, misteriosa e avventurosa: morì a soli ventinove anni il 30 maggio 1593 nella taverna della vedova Bull a Deptford¹⁵⁰ in una rissa, ucciso probabilmente in connessione alla sua precedente attività di spionaggio alle dipendenze del servizio segreto di Sir Francis Walsingham¹⁵¹. Quello che della sua esperienza biografica ci preme mantenere è invece l'importante dato della sua formazione avvenuta prima all'ombra della cattedrale di Canterbury alla King's School, a tutt'oggi celeberrima «public school»,

¹⁴⁹ Si pensi ad esempio allo spazio che la vita – e la morte – di Marlowe occupano in alcuni imprescindibili studi su Marlowe, come dimostrano i titoli: solo per esempio ??? dai recentissimi Rigg e Honan ai classici *Christopher Marlowe: a Biographical and Critical Study* di F.S. Boas, 1940; *The Life of Marlowe and The Tragedy of Dido Queen of Carthage* di C.F. Tucker Brooke, 1930; *The Tragicall History of Christopher Marlowe* (che richiama nel titolo il frontespizio dell'edizione *in-quarto* del *Doctor Faustus*) di John Bakeless, 1942, fino alla recentissima fortuna letteraria della travagliata biografia del più seducente e misterioso degli autori elisabettiani (si pensi ad esempio al notevole e acclamato ultimo romanzo, pubblicato postumo, di Anthony Burgess dedicato alla vita e – alla morte – di Christopher Marlowe: *A Dead Man in Deptford*, 1993, o a *The Reckoning, the Murder of Christopher Marlowe* di Charles Nicholl, 1995) e anche cinematografica, con la parte arguta – e tragica – affidata al Marlowe personaggio da uno dei più interessanti esponenti del teatro inglese contemporaneo, Tom Stoppard, nella sceneggiatura del fortunato film *Shakespeare in Love*, 1997.

¹⁵⁰ All'epoca notevole scalo portuale sul Tamigi, alle porte di Londra.

¹⁵¹ Il potente plenipotenziario ministro degli esteri di Elisabetta, membro del *Privy Council* e responsabile dell'efferato organismo di *intelligence* dell'Inghilterra del tempo, che fronteggiava la perenne minaccia di attacchi stranieri – la Spagna – e interni – i cattolici che appoggiavano Maria Stuarda – e sventò numerose congiure, o presunte tali, portando a morte, tra gli altri, la cattolica regina scozzese.

e poi al Corpus Christi College di Cambridge. Marlowe rientra dunque in quella schiera di drammaturghi elisabettiani di estrazione universitaria noti come «University Wits», tra cui si annoverano tra gli altri anche Robert Greene e Thomas Nashe, e di questi costituisce forse l'esempio più emblematico per gli esiti del suo teatro.

Alla King's School, dove entra nell'anno accademico 1578/79, si pongono dunque le basi della familiarità di Marlowe con gli autori e i testi della classicità, conoscenza davvero pervasiva che rappresenta uno degli aspetti che maggiormente differenziano Christopher Marlowe da William Shakespeare, «never school'd and yet learned»¹⁵², e che soltanto conosceva «small Latin and lesse Greeke» secondo la nota definizione di Ben Jonson. La «grammar school» della Cattedrale, portata a nuova vita da Enrico VIII nel 1541, sosteneva l'istruzione di una cinquantina di alunni «both destitute of the help of friends, and endowed with minds apt for learning»¹⁵³ per quattro o cinque anni, finché essi non avessero raggiunto una buona conoscenza della grammatica, latina s'intende, e avessero imparato a parlare e a scrivere in latino, attraverso lo studio della grammatica umanistica di William Lily, High Master di St. Paul e padre di John Lily, e alla lettura e memorizzazione di opere di Virgilio, Orazio e Ovidio; di Cesare, Sallustio e Livio tra gli storici; commedie di Plauto e Terenzio; e infine tragedie di Seneca. Altro dato significativo è che uno dei metodi più consueti per apprendere fluentemente il latino messo in atto nelle scuole di grammatica rinascimentali – e la King's School ne vantava lunga tradizione – era la messa in scena di testi teatrali classici (Terenzio *in primis*) o in latino rinascimentale, dove, ovviamente gli attori erano i giovani alunni.

Marlowe rimase nella scuola della città natale per circa due anni: alla fine del Michaelmas term del 1580 lo troviamo al Corpus Christi College di Cambridge, beneficiario di una borsa di studio concessagli in base alla volontà testamentaria del

¹⁵² Shakespeare, *As You Like It*, I, i, 62-63.

¹⁵³ Documenti del tempo citati in Boas 1940, 7.

defunto Arcivescovo Parker¹⁵⁴. Ottiene il titolo di Bachelor of Arts a tempo debito nella primavera del 1584 e continua la sua permanenza a Cambridge per i tre anni successivi per conseguire il titolo di *Magister Artium*, sempre beneficiando della medesima borsa di studio, elargita a condizione dell'assunzione degli ordini sacri al termine del percorso universitario, cosa che in realtà Marlowe non fece. È pure noto che per permettergli il conseguimento del titolo di Magister – che l'ateneo voleva negargli per una sua infrazione al regolamento del «college» (era stato assente un mese nella primavera del 1587, inviato da Walsingham nel seminario cattolico di Rheims) – intervenne il «Privy Council» a testimoniare che «in all his actions he had behaved himself orderly and discreetly, whereby he had done her Majesty good service and deserved to be rewarded for his faithful dealing»¹⁵⁵.

Nell'estate del 1587 i teatri sul Tamigi risuonano del successo di una delle due tragedie (l'altra è *The Spanish Tragedy* di Thomas Kyd) che rivoluzioneranno il dramma inglese: *The First Part of Tamburlaine the Great*, messa in scena dagli Admiral's Men: Christopher Marlowe è approdato a Londra.

Un compendio “drammatico” delle materie studiate negli atenei del tempo ce lo fornisce lo stesso Marlowe nel famoso *incipit* del *Doctor Faustus*, dove il giovane *scholler* passa in rassegna tutte le discipline trattate all'università, dalla logica dell'*Organon* di Aristotele alla *Dialectica* del parigino Ramus, elementi di cosmologia, medicina e legge, oltre naturalmente alla teologia e ovviamente allo studio della retorica attraverso Quintiliano e Cicerone. Da quanto appare, anche dai successivi esiti poetici e teatrali, i classici favoriti di Marlowe furono *in primis* Ovidio – tratto comune e pervasivo della cultura elisabettiana – seguito da Virgilio e Lucano¹⁵⁶. Non v'è chiara evidenza che leggesse Omero in greco, mentre evidente – talora sorprendente – è la sua familiarità con la lingua latina. In diverse opere teatrali

¹⁵⁴ Per i dettagli, i vincoli e le condizioni concernenti questa «scholarship», concessa a tre studenti meritevoli nominati dalle scuole di provenienza, si rimanda a Tucker Brooke 1930, 24-29 e a Boas 1940, 10-12.

¹⁵⁵ Dalla lettera inviata dal «Privy Council» della regina all'Università di Cambridge il 29 giugno 1587. Per i dettagli di quest'intervento governativo e l'attività di Marlowe in Francia si rimanda in particolare a Tucker Brooke 1930, 32-37 e Boas 1940, 21-27.

sono presenti termini e costrutti latini, sempre citati a proposito e sempre corretti; si consideri, ad esempio, il celebre gioco di parole in latino, in cui la posizione di una virgola, nella lettera «unpointed»¹⁵⁷ di Mortimer, salva o condanna il re, «contains his death, yet bid them to save his life», in *Edward II*, V, iv, 7-12: «*Edwuardum occidere nolite timere, bonum est / Fear not to kill the king, 'tis good he die. / But read it thus and that's another sense: / Edwuardum uccidere nolite, timere bonum est / Kill not the king, 'tis good to fear the worst*». Ancora, il ricorrere a versi latini al culmine dell'azione drammatica come l'altrettanto celebre citazione *lente, lente, lente currite noctis equi* (Ov. *am.* 1, 13, 40) che suggella il travaglio mortale del *Doctor Faustus* (V, ii, 152), o i versi IV, vi, 53-54 di *Edward II*: «*Too true it is, Quem dies vidi veniens superbum, / Hunc dies vidit fugiens jacentem*» che citano Seneca *Thyest.* 613-614 e, nella stessa tragedia, dove la parole latine sembrano conferire tragica regalità al sovrano destituito, (V, iv, 67): *Major sum quam cui possit fortuna nocere*, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, 6, 195, come pure la reminiscenza, sempre ovidiana (*met.* 2, 846 s.): *quam male conveniunt!* (*Edward II*, I, iv, 13). Come si vedrà, inoltre, nella *Tragedia di Didone*, ben otto versi virgiliani prendono posto tra i pentametri giambici marloviani.

A conferma di una siffatta conoscenza della lingua e degli autori latini, S. Aldrich, Fellow del Trinity College, che conobbe Marlowe a Cambridge, di lui parla come di «a rare scholar» capace anche di comporre «excellent verses in Latin»¹⁵⁸.

La prova più consistente dello stretto rapporto di Marlowe con i classici, tuttavia, è data da quattro delle sue opere¹⁵⁹: *All Ovids Elegies*, ossia la traduzione degli *Amores* di Ovidio; *Lucans First Booke*, ancora una traduzione del primo libro della *Pharsalia* di Lucano; *The Tragedie of Dido Queene of Carthage*, un dramma

¹⁵⁶ Per le supposte letture non accademiche di Marlowe, ossia le sue «letture leggere» si rimanda al saggio *Marlowe's Light Reading*, Seaton 1959.

¹⁵⁷ Ossia lasciata senza alcuna punteggiatura.

¹⁵⁸ Portale 1991, 3.

¹⁵⁹ Unite peraltro insieme da Roma Gill, malgrado l'ultima sia più tarda rispetto alle prime tre e una soltanto sia opera teatrale, nel primo volume della recente edizione Oxford di tutte le opere di Marlowe sulla base del fatto che «linked by neither time nor form, the works find their common denominator in the fact that all are translations from a classical language into English», Gill 1987, xi.

«scritto con l'*Eneide* davanti»¹⁶⁰ e infine *Hero and Leander*, OVIDIO una rielaborazione dell'omonimo epillio greco del γραμματικός del V sec. d.C. Museo. In particolare, le prime tre di queste opere sembra risalgano agli anni dell'università e testimoniano come la poesia di Marlowe, sia per influenze stilistiche che tematiche, nasca dall'esercizio traduttivo sui classici per acquisire l'indipendenza e la potenza espressiva che ne caratterizzerà poi il verso drammatico. In Ovidio, forse il suo autore latino prediletto, Marlowe trova il linguaggio della poesia d'amore; inoltre, il tentativo di rendere fedelmente il distico elegiaco ovidiano gli consente di elaborare l'eleganza dei suoi «heroic couplets»¹⁶¹ che riprenderà in *Hero and Leander*. Dal punto di vista del metro è tuttavia la traduzione di Lucano – la cui descrizione della guerra civile ben si attaglia a quella che Una Ellis-Fermor definisce «thirst for sovereignty and love of arms»¹⁶² di Marlowe e che ritornerà in *Tamburlaine* ed *Edward II* – che comporta un significato di importanza ben maggiore. È infatti probabilmente in questo esercizio traduttivo che Marlowe, nella resa degli esametri lucanei, per la prima volta sperimenta la nuova forma metrica del «blank verse» (introdotta, come si è visto¹⁶³, pochi decenni prima dal conte di Surrey nella sua traduzione dei libri II e IV dell'*Eneide*), che «by virtue of his mastery, would become the standard metre of English drama»¹⁶⁴, o come disse il romantico Swinburne, «il più eccelso e difficile di tutti i metri poetici non lirici, l'unico che i suoi connazionali da allora in poi considerarono adeguato alla tragedia in versi»¹⁶⁵. In questo versante *Dido* rappresenta un ulteriore crogiuolo di affinamento di quello che sarà il “potente” verso marloviano, «Marlowe's mighty line» come ebbe a definirlo Ben Jonson, che raggiunge autorevole fluidità in *Tamburlaine*, riuscendo ad orchestrare per il teatro la melodia della poesia di

¹⁶⁰ T.S. Eliot 1920, trad. it., 2001, 390.

¹⁶¹ Distici eroici, appunto, una forma metrica «not very widely used in the 1580s», ma «as a result of [Marlowe's] efforts in the *Elegies*, it became the accepted form for writing such non-lyrical love poems» (Gill 1987, 3), forma che ancora sarà ripresa da Dryden nella sua traduzione dell'*Eneide*.

¹⁶² Ellis-Fermor 1927, 11.

¹⁶³ Vd. p. 64 s.

¹⁶⁴ Levin 1953, 28.

¹⁶⁵ Citato in Wilcock 1966, I.

Spencer¹⁶⁶ in una sintesi di espressività e aderenza alla forma metrica difficilmente raggiunta in seguito dal «blank verse». Scrive T.S. Eliot: «Lo sviluppo del *blank verse* può venire assimilato all'analisi di quello straordinario prodotto che è il catrame. Il verso di Marlowe è uno dei primi derivati, ma possiede proprietà che non si ripetono in nessuno dei *blank verses* analitici o sintetici scoperti alquanto dopo»¹⁶⁷.

È appunto nell'ambito degli studi cantabrigensi, e in diretta correlazione con il lavoro di traduzione da Ovidio e Lucano, che si situa *La tragedia di Didone*.

Oliver 1968 «working, then, from the Latin text, Marlowe sometimes translated (often brilliantly), sometimes paraphrased, sometimes summarized; he also often rearranged, or altered the emphasis; and sometimes he invented»¹⁶⁸

2. *Dido Queene of Carthage*

Nel pur minuto *corpus* teatrale marloviano, *Dido Queene of Carthage*, verosimilmente la sua prima tragedia, rappresenta l'opera forse meno nota e una di quelle «least highly regarded»¹⁶⁹: tale o simile è l'*incipit* di pressoché tutti i saggi – in vero non molti di più di una decina – o i capitoli dedicati all'analisi di questo «play» nel corso del Novecento. E questo malgrado l'acuta osservazione di T.S. Eliot – in un certo senso il vero e proprio *sospitator* di *Dido* – nell'articolo *Some notes on the “Blank Verse” of Christopher Marlowe* apparso nel 1919 su *Art & Letters* e poi incluso nel 1920 in *The Sacred Wood*, che lamentava come *Dido* fosse

¹⁶⁶ Si rimanda per un'ulteriore analisi dell'innovazione metrica marloviana al saggio sul *blank verse* di Marlowe di T.S. Eliot, Eliot 1920.

¹⁶⁷ Eliot 1920, trad. it, 2001, 385.

¹⁶⁸ Oliver 1968, xxxvi.

«underrated», stimata al di sotto dei suoi meriti¹⁷⁰. Anzi, forse la maggioranza degli studiosi¹⁷¹ di Marlowe, a parte rare acute eccezioni, trascurando l'opera, l'ha altresì bollata come prova non riuscita e «too literal a rendering of the *Aeneid* to be significant»¹⁷².

Negli ultimi decenni, importanza «women studies», che tendono a rimarcare la grandezza di Didone-eroina d'amore e, per converso, a svilire la figura dell'eroe maschile, o dei «gender studies» che si soffermano in particolare sulla componente di amore omoerotico presente nel prologo della tragedia, enfatizzando i possibili riferimenti alla vicenda biografica dell'autore. Non si entrerà qui nei giudizi di merito né, quantomeno, nel vivo delle – in vero diverse e prismatiche – interpretazioni sul senso intimo del dramma; basterà invece portare alla luce alcuni elementi di rilievo che scaturiscono dal testo per meglio valutare il senso del rapporto strettissimo con l'*Eneide* e dell'*interpretatio* che Marlowe dà del testo latino.

Il frontespizio dell'opera, pervenutaci soltanto in tre esemplari¹⁷³ in corpo del testo dell'edizione *in-quarto* del 1594, presenta già una serie di problemi di non facile soluzione:

¹⁶⁹ Oliver 1968, xix.

¹⁷⁰ Cf. Eliot 1920, trad. it., 2001, 389.

¹⁷¹ Cf. ad esempio Leech 1963, Ellis-Fermor 1927, Kocher 1946, lo stesso Levin 1953.

¹⁷² Kocher 1946, 175.

¹⁷³ Uno alla Bodleian Library, Oxford; un altro alla Folger Library, Washington; il terzo alla Huntington Library, San Marino, California. Le tre copie non presentano differenze testuali e fanno di *Dido* il testo più raro tra tutti gli originali marloviani.

La datazione, *in primis*. Nessuna delle opere di Marlowe fu stampata, vivente l'autore e, a differenza delle altre opere, non vi sono fonti indirette che aiutino a stabilire la data di composizione o della prima rappresentazione. Sebbene vi sia chi¹⁷⁴ abbia tentato di dimostrare l'appartenenza di *Dido* all'ultimo periodo di attività marloviana per l'elaborazione formale dei versi e una certa maturità di stile, il coro pressoché unanime degli interpreti tende, come anche qui si è indicato, a collocare la tragedia a ridosso dell'esperienza universitaria, forse ancora a Cambridge, in stretta relazione con l'attività di traduzione dai classici.

In secondo luogo, la «title-page» reca «The Children of Her Majesty's Chapel»: una compagnia di ragazzi, dunque. Questa, probabilmente, l'originaria destinazione performativa del testo, elemento che, peraltro, contribuisce a rendere più semplice e consequenziale l'interpretazione di diversi tratti dell'opera che acquistano un senso più omogeneo, appunto, se letti in chiave “fanciullesca”. Ma v'è dell'altro: tale informazione fornisce anche indizi concernenti il tipo e il luogo della messa in scena. Non v'è, infatti, registrazione di rappresentazioni londinesi – e dunque nei grandi teatri – della compagnia dei «Children of Her Majesty's Chapel» tra il 1584 e il 1601: questo porta a propendere per una destinazione privata – come avveniva di frequente per le compagnie di fanciulli – della tragedia, che sarebbe quindi stata messa in scena in un teatro di corte, o forse fuori Londra, in un contesto elitario o nel circuito delle Inns of Court. Non si hanno conferme che attestino che la tragedia marloviana sia la stessa “tragedia di Didone” di cui fa menzione Henslowe nel suo diario, rappresentata per la prima volta l'8 gennaio 1598 dalla compagnia del Lord Admiral, né che sia da identificare con una “tragedia di Enea e Didone” cui assistette l'ambasciatore francese M. de la Boderie, come da lui stesso testimoniato, nel giugno del 1607.

La notazione che invece più fa sobbalzare riguarda la doppia paternità del testo: sotto il nome di Marlowe, e assai più in piccolo, figura infatti anche il nome di Thomas Nashe, un altro degli «University Wits», anch'egli proveniente da

¹⁷⁴ Cf. Pearce 1961.

Cambridge. L'opinione più diffusa tra gli studiosi, vista l'innegabile unità di tono e stile di *Dido*, tende a dubitare «whether Nashe had much or any share in the composition»¹⁷⁵ e, in base soprattutto alle indagini di Knutowski, McKerrow e Tucker Brooke, considera l'apporto di Nashe nei termini di una revisione del testo dopo la morte di Marlowe o, al limite, della predisposizione dell'opera per la stampa¹⁷⁶.

3. Il Virgilio di Marlowe

Fonte primaria dell'intera tragedia sono i libri I, II e IV dell'*Eneide*. Non vi sono riscontri che portino a supporre che Marlowe si sia servito di alcuna delle traduzioni in inglese del testo virgiliano disponibili alla fine del Cinquecento¹⁷⁷, né che abbia tratto elementi dalle precedenti versioni drammatiche rinascimentali della vicenda di Didone. Per quanto riguarda le possibili suggestioni derivate dalle versioni medioevali della caduta di Troia, in particolare il *Troy Book* di Lydgate – sebbene non si possa andare oltre la supposizione – si rinvia in particolare al saggio *Marlowe's light reading* di Ethel Seaton¹⁷⁸. Ciò che invece appare palese è l'aderenza al testo latino, probabilmente consultato nell'edizione cinquecentesca di Jodocus Willichius¹⁷⁹, fonte e modello sul quale Marlowe lavora direttamente e che «sometimes translated (often brilliantly), sometimes paraphrased, sometimes summarized; he also rearranged, or altered the emphasis; and sometimes he invented»¹⁸⁰. L'adesione al testo latino è sottolineata ancor più dall'inserimento di otto versi virgiliani, in latino, nel tessuto inglese dell'opera, «as if half afraid, at such

¹⁷⁵ Come afferma Ronald McKerrow, editor di *The works of Thomas Nashe*, Londra, 1904-1910, citato in Godshalk 1971, 1.

¹⁷⁶ Per quanti invece considerano più incisivo l'operato di Nashe si rimanda all'introduzione all'edizione critica di H.J. Oliver, cf. Oliver 1968.

¹⁷⁷ Per l'elenco e l'analisi sommaria di queste opere si rimanda al primo capitolo, p. 54. ss.

¹⁷⁸ Seaton 1959; vd. anche Smith 1977.

¹⁷⁹ *Publi Vergili Maronis opera*, edita e annotata da Jodocus Willichius (Willich), stampata a Basilea nel 1547 e, nuovamente, nel 1586; una delle edizioni più diffuse nell'Europa settentrionale del tempo; cf. Oliver 1968, xxxiv.

¹⁸⁰ Oliver 1968, xxxvi.

moments of crisis as the final parting or the dying speech of Dido, to trust translation»¹⁸¹; pratica, come s'è visto, non aliena a Marlowe questa delle «borrowed lines»¹⁸², ma che qui assume valenza e significato davvero particolari nel suggellare la diretta dipendenza.

Come gli interpreti più acuti hanno messo in luce, questo rapporto davvero “ombelicale” con il testo virgiliano non deve essere ritenuto un limite di *The Tragedie of Dido*. Al contrario, esso rappresenta un documento assai raro che dimostra in modo paradigmatico fino a che soglia si spinge l'impatto dell'influenza del classico nella formazione di un grande drammaturgo, fungendo da modello non solo testuale ma anche, come si cercherà di dimostrare, stilistico. Come pertanto riporta C.F. Tucker Brooke, al termine della sua introduzione alla sua preziosa edizione critica dell'opera, *Dido Queene of Carthage* «is indeed a spirited and moving tragedy ...; but for the student of Marlowe its value as a work of art is surpassed by its value as an index of the young poet's relation to the classics and to his profession of poetry. The most useful aesthetic criticism is therefore not that which concerns the total effect conveyed by this work of borrowed plot and rather composite style, but that which deals with the many illuminating individual passages where we see the impact of Vergil's splendid gravity upon the most exuberantly romantic of the Elizabethan dramatists, or mark the blend of ardent impulse with austere intellectual insight that best define Marlowe's view of life»¹⁸³.

Altro elemento che ribadisce l'importanza di *Dido* è che dall'elaborazione del testo latino scaturiscono versi e immagini che lo stesso Marlowe – e a volte altri, incluso Shakespeare – riprese in altre opere¹⁸⁴, in particolare in *Tamburlaine*, *Edward II* e, forse paradigma più significativo di questo processo, *Doctor Faustus*, nel celeberrimo monologo di Faustus ad Elena. *Dido*, dunque, momento centrale nella creazione di uno stile personale di Marlowe, che, «poeta dalla torrenziale

¹⁸¹ Ellis-Fermor 1927, 19.

¹⁸² Cf. Matheson Wills 1937.

¹⁸³ Tucker Brooke 1930, 123.

immaginazione, seppe riconoscere molti dei suoi migliori brani (e quelli di uno o due altri), li salvò e li riprodusse più di una volta»¹⁸⁵.

Rispetto allo scarto da Virgilio, nella trama di *Dido* le principali innovazioni marloviane, esposte qui in via cursoria, riguardano: amplia: UN PARAGRAFETTO PER OGNI TITOLO

- il preludio, 49 versi che vedono Giove trastullare Ganimede, I, i, 1-49;
- la creazione di un autonomo ruolo drammatico per Iarba, corteggiatore geloso della regina, menzionato solo tre volte nel libro IV virgiliano, e il conseguente «sub-plot» basato sull'amore non corrisposto di Anna per il re getulo; RUOLO IPORTANTE: TRANSFERT VD ACT 3 SCHIESARO (paga il debito in nota). Quanto tratto della rielaborazione del materiale diverso in questo caso non Ovidio, ma una delle 'altre voci' di Virgilio.
- il "catalogo" dei corteggiatori di Didone in III, i;
- il "sequestro", da parte della regina, delle vele e delle sartie della flotta troiana per impedirne la partenza in IV, iv;
- differenze rispetto al trattamento della presenza a corte di Ascanio e alla sua sostituzione con Cupido;
- la scena, di pura invenzione, della nutrice che gioca con Ascanio-Cupido in IV, v;
- il tentativo abortito di una prima fuga dei troiani in IV, iii e il conseguente sfasamento dell'intervento divino a ricordare la partenza;
- l'arma del delitto il suicidio finale che coinvolge anche Anna e Iarba.

Per le due scene di invenzione, le più dibattute in virtù del massimo allontanamento dall'intreccio virgiliano, ossia l'introduttivo scambio tra Giove e Ganimede e la

¹⁸⁴ «Indeed, a surprising number of the word-patterns and mental pictures for which Marlowe is famous appear to have found their first expression in *Dido*», Tucker Brooke 1930, 117.

scena della Nutrice e di Cupido/Ascanio, basterà per ora notare il fatto che esse non sono momenti episodici disgiunti dal resto dell'opera, anzi, riprendendo in diversi casi elementi testuali sia virgiliani, sia altri *loci* della tragedia, esse ottengono l'effetto di amplificare, con intermezzi quasi coreutici o di «comic relief», uno dei temi centrali e unificanti della tragedia, ossia gli effetti talora devastanti dell'amore¹⁸⁶.

Restano da spendere due parole sulla mediazione, per così dire “tonale” e mitologica, esercitata da Ovidio nella lettura marloviana di Virgilio. Come si avrà modo di notare, ogni qualvolta Marlowe si distacca maggiormente dal tracciato virgiliano, da un lato egli rielabora indipendentemente versi tratti liberamente e con maestria dall'intera *Eneide*; dall'altro, in special modo nella descrizione di immagini mitiche, talvolta di maniera, ricorre alla miniera del patrimonio mitico della classicità rappresentata dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Altre volte sono ravvisabili ulteriori richiami ad Ovidio, sia testuali sia di tono, imputabili soprattutto all'influenza della traduzione marloviana dell'intero *corpus* delle elegie ovidiane. Douglas Cole, che di *Dido* afferma: «though the matter is Virgilian, the spirit's is Ovid's»¹⁸⁷; per un'analisi accurata delle occorrenze ovidiane nella tragedia, si rimanda all'opera di Knutowski¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Eliot 1920, trad. it. 2001, 386.

¹⁸⁶ Si rimanda in particolare a Turner 1984 e anche a Bono-Tessitore 1998.

¹⁸⁷ Cole 1962, 85.

¹⁸⁸ Knutowski 1905.

Rarità di Dido: copy MALONE e vd intro Oliver

Malone 133

(Bodleian) Arch. G. d. 48

(prima pagina)

This volume is one of the rarest in my collection. – Of the play of Dido there is but one extant copy known to be extant. Of Marlow's translation of Lucan I never saw another copy.

(quinta pagina) The various pieces in this volume together with the paper into which they are let in, the expence of the inlaying, and the binding cost five guineas. The two manuscript plays are not included in this estimate ??? they are two of the rarest plays extant. Mr Capil (capal, capel=???) sought for the tragedy of Dido for 30 years

in vain. This is, I believe, the only complete collection of Marlowe's works, now extant.

E.M.

The tragedy of Dido is one of the scarcest plays in the English language. There are but two copies known to be extant; in the possession of Dr Wright and Mr Reed.

Matter of the elegy and NASHE

'hanc perfecit & edidit Tho.Nash Lond. 1594'

See TB 122f.

- Datazione (più frontespizio... e children)

- Authorship

- Fonti, i.e. VIRGILIO DI MARLOWE

Recupera vecchio materiale, resoconto delle posizioni precedenti UE Fermor, **ME Smith**, altre introduzioni (**Oliver**)

- fedeltà libri 1, 2, 4

- 'invenzioni' (see old material e bono tess)

Un'intertestualità consapevole e intelligente

Da un maximum di vicinanza a un minimum di invenzione a partire da un solo verso, a creazioni 'elisabettiane'

1. Traduzione (Gill, marlowe and the art of Translation, **ME Smith**)

2. Allusione (intertestualità, particolare)

3. Parodia

Parodia e genere letterario: inter- e intra-testualità. Lo specchio di ovidio

Parodia, in primis di alcune caratteristiche che definiscono il genere epico: la figura dell'eroe e il Götterapparat → BARCHIESI, Feeney

«*Dido* is the only play in which Marlowe has made ??? human love ??? the real centre of the action»¹⁸⁹: è in questa luce, ossia nella trattazione – molto più umana che in Virgilio – degli effetti dirompenti e irrazionali dell'amore, che io riassumerei la chiave di lettura dell'opera, anche considerando la trattazione dei caratteri – innegabilmente deboli e lontani dall'idealizzazione eroica – dei protagonisti, Enea *in primis*, ma anche gli stessi dèi, così abbassati e umanizzati¹⁹⁰.

Parodia già evidente amplificata dalla messa in scena.. compagnia di di fanciulli¹⁹¹ acquiscono il senso di “artificialità”. : bambini come resa parodica (e bibliografia). Ma oltre: Il teatro di Marlowe – e qui in modo emblematico – è conscio della sua dimensione fittizia (e a tratti metateatrale) e non si accontenta di ricreare un'imitazione piana del reale: al contrario, sembra quasi tendere all'alienazione e allo straniamento piuttosto che all'identificazione. In questo frangente, molto spesso è stato accostato¹⁹² al teatro novecentesco di Brecht, nella ricerca di un senso di straniamento, «*Verfremdung*» brechtiana appunto
Amplia e vedi Cambridge companion to B

E EPIC THEATRE IN SCHIESARO, SENECA

Uno dei mezzi che meglio contribuisce alla resa di questa dimensione straniante è rappresentato dal costante ricorso allo «humour», uno «*humour* comico e terribilmente serio, perfino selvaggio, *humour* che esaurì il proprio respiro nel genio decadente di Dickens»¹⁹³, in uno stile, che come ancora nota T.S. Eliot a proposito del sacco di Troia, «raggiunge la sua enfasi con l'esitare sull'orlo della caricatura al

¹⁸⁹ Tucker Brooke 1930, 123.

¹⁹⁰ Bono, Tessitore.. ???

¹⁹¹ «In the plays written for children during the sixteenth century, the emphasis is on artifice», Gill 1987, 115. ??? anche Shapiro???. vd anche Smiths Staging Dido ???

¹⁹² Cf. ad esempio Levin 1953, Oliver 1968 e anche Bono-Tessitore 1998. QUOTE PAGES

¹⁹³ Eliot 1920, trad. it. 2001, 389.

giusto momento»¹⁹⁴ e che si fa incarnazione di uno dei più sottili aspetti del verso marloviano che tende, per concludere, ancora con T.S. Eliot, a una «intensa, seria e indubbiamente grande poesia, che, come certe grandi pitture o sculture, raggiunge i suoi effetti con qualcosa di non dissimile dalla caricatura»¹⁹⁵.

Parodia E Intertestualità (Al Quadrato): Virgilio al filtro di Ovidio.

Non è un caso che uno dei termini più in voga literary criticism nasca da uno studio sulla parodia. Intertestualità e Julia Kristeva

bibliografia sulla parodia

e sull'intertestualità

L'azione parodica di Marlowe è, almeno sul piano testuale, un'operazione dal carattere ... intertestuale. Quanto voglio dimostrare è infatti come – e soprattutto ..codice 'epico' (recupera anche citazioni dal vecchio paragrafo su ovidio) – il testo ruolo di Ovidio nella parodia virgiliana

Parodia ovidiana di Virgilio: bibliografia sterminata

Hardie 2002, 1993, Lyne, spenzou Brook otis, Hardie Troy

CHENEY uno dei più importanti libri su Marlowe usciti negli anni novanta:

Spenser, opposizione a una carriera 'virgiliana'

Non so se... tesi affascinante, forse un po' troppo decisa.

Ruolo determinante per tutto il corpus marloviano della traduzione degli Amores (e, in parte di Lucano, vd bibliografia schiesaro)

E Dido diviene 'catalizzatore' drammatico Virgilio, attraverso Ovidio, in tutto il corpus, e da lì....

K. Galinsky 1975, 250 (quoted in Baldo 1995, 143)

Al di fuori della sezione eneantica (13-14) le riprese virgiliane nelle met hano spesso come scopo «an immediate parodic or amusing purpose» all'interno delle storie in

¹⁹⁴ *Ibid.*, 390.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 391.

cui sono collocate piuttosto che essere «parodic comments» all'eneide stessa. Ma «besides we cannot ignore that Ovid chose to exclude from his own *Aeneid* those episodes in Vergil's epic which he recast with great, playful exuberance or sustained, overt parody»

La 'Epische Technique' Di Un Drammaturgo Elegiaco

[Drammatizzazione del 'codice epico' in *Dido, queen of Carthage*].

Considerate le note sovrastrutture 'drammatiche/tragiche' (e relativa ampia bibliografia) del libro IV e dalla 'Dido story', una cosa interessante che mi pare di poter concludere è che, nel 'passaggio' di genere, Marlowe fa – in un certo senso sorprendentemente - un uso consapevole e allusivo proprio di alcuni elementi precipuamente 'epici' del testo virgiliano.

Come si è visto della dimensione divina ed eroica: quote Bono Tessitore e Barchiesi

Ma anche di alcuni elementi narratologici (Genette, Barchiesi, Hardie, Fowler) propri del cosiddetto 'codice epico' e che .. tecnica epica di Virgilio (Heinze, Hardie...)

Ekphrasis (studi recenti e definizione: D. Fowler, J. Elsner, Putnam, Barchiesi e Hardie 1998)

Narratologia: Fowler

Il trattamento (che non mi pare sia stato notato), per esempio degli elementi ekfrastici (e.g. Ganimede e le pitture del tempio di Giunone) e narratologici (e.g. la Ilioupersis del II libro = buona parte del II atto) è, a mio avviso molto interessante. Come in Virgilio (cf. Putnam 1995, Hardie articolo 2002, etc, etc.) essi diventano specchio e 'mise en abyme' della struttura (epica) e del testo che li contiene, ma – qui sta il gioco – il dato 'riflesso' è completamente diverso dal modello virgiliano (anti-epico, e, in definitiva, malgrado il tono a volte da tragi-commedia, davvero 'tragico', di una tragedia tutta umana).

[Ovidianizzazione consapevole]

Nel processo intervengono infatti i consueti strumenti di deformazione 'parodica' (tratti quasi caricaturali già notati da TS Eliot), applicati in primis, ovviamente, al «Götterapparat» e all'eroe). Uno dei modi più diretti e interessanti di 'attacco' al testo dell'*Eneide* (vd Hardie 1993, Cheney) è – tento di dimostrarlo - una 'ovidianizzazione' del testo virgiliano, e come dicevo, proprio nei tratti più 'epici'.

[Inter- e intratestualità]

Gli esempi che tratto e le mie dimostrazioni sono intertestuali (riprese ovidiane di materiale virgiliano, in particolare *met.* e *am.*); 'intertestuali-al-quadrato' (ripresa di Virgilio-attraverso-Ovidio in Marlowe) e (molto interessante per la parte 'inglese' e dato non sempre evidenziato) intratestuali: ripresa degli stessi elementi da Marlowe (da Virgilio mediato da Ovidio[complice la sua traduzione di Marlowe degli *Amores*], sviluppati in *Dido*) rielaborati all'interno di tutto il corpus marloviano (in particolare *Hero & Leander*, *Tamburlaine*, *Faustus*). In un paio di casi, ad esempio in un contesto ekphrastico in *Hero*

and Leander, si riscontra la sovrapposizione di elementi Virgiliani e Ovidiani che dimostrano appunto la centralità di Dido per la formazione di una poetica di immagini (che in qualche modo potremmo definire tragiche) che pervade – spesso in modo centrale - anche il resto del teatro marloviano (ad es. l’ossessione per Elena di Troia, il rogo di Troia, Ganimede, etc..)

Esempi e temi

Sul piano immagini

Lessicale

tematico

Conclusione sul tema: attraverso questa ‘dissezione’ di un’epica pregna di pathos tragico attraverso la ‘desacralizzazione’ ovidiana, cosa resta? Il tono è molto spesso da tragicommedia, o addirittura da teatro dell’assurdo, ma – modernità umanistica, uomo al centro del suo destino rinascimentale – non più tensione tra ??? volere personale e ??? (vd Hardie Virgil 1998) o tra ‘Utopia e storia’ o tra → vedi traina in Dionigi 1999, nemmeno la tragedia ??? apotropaica di Medea ??? Cio che rimane è enorme tragedia dell’amore umano, tutto umano (??? Toni lucreziani? Georgiche 3???) rinascimentale

ovidianizzazione consapevole: chiave di lettura per la tragedia, e, come si vedrà per una lunga serie di elementi cardinali nel teatro marloviano

Esempi di intertestualità e ovidianizzazione consapevole

One of the first modern editors of the play, Hurst, in 1825 dismissed *Dido* as «little more than a narrative taken from Virgil» and «possessing very little intrinsic

merit as a play»¹⁹⁶, still in 1946, Kocher pinned it down as «too literal a rendering of the *Aeneid* to be significant»¹⁹⁷.

Quite on the contrary, as I shall try to demonstrate, Marlowe's technique in approaching the *Aeneid* is rather varied: as H.J. Oliver (the 1968 Revels editor of *Dido*) remarks: «working, then, from the Latin text, Marlowe sometimes translated (often brilliantly), sometimes paraphrased, sometimes summarized; he also often rearranged, or altered the emphasis; and sometimes he invented»¹⁹⁸.

But there is more. As T.S. Eliot, to be sure the 20th century critical *sospitator* of the play, first noted, Marlovian plays such as the *Jew of Malta* and, in fact, as he says, the «underrated» *Dido*, can be fully understood only by noticing the farcical humour of their tone, the «terribly serious, even savage comic humour»¹⁹⁹ that is, according to Eliot, Marlowe's most powerful and mature tone, a «style which secures its emphasis by always hesitating on the edge of caricature at the right moment».

That the tragedy is indeed more complex than a mere assortment of Virgilian passages rendered in the shiny new blank verse that sometimes can rival even Dryden's translation, seems to be a belief shared by the recent critical readers of Marlowe (from Harry Levin to Patrick Cheney and Jackson Cope, Romany and Lindsey, etc). My contention is that it is in fact this parodic dimension that allows a more fruitful reading of the play.

But, again, there is more. If parody is quintessentially an intertextual activity – the very term intertextuality (fashionable and/or meaningful according to taste) was indeed first used by Julia Kristeva in an essay (1966) on parody – Marlowe's game, here, is intertextual to the power of two. This parodic dimension, I hope to demonstrate, is in fact intertwined with another very important presence in the play.

¹⁹⁶ Hurst, xii-xiii quoted in Oliver, xx

¹⁹⁷ Kocher 1946, 175.

¹⁹⁸ Oliver 1968, xxxvi.

¹⁹⁹ Eliot 1919, 123.

Following Frederick Boas, one of the finest readers of Marlowe, Douglas Cole says of *Dido*: «though the matter is Virgilian, the spirit is Ovid's»²⁰⁰ and indeed many are the Ovidian references that Marlowe embroiders upon the dramatic version of the Virgilian epos: great is the debt from the *Amores* (for the elegiac vocabulary and for a few almost direct quotations) and the *Metamorphoses* crop up whenever there is a mythical allusion. Now, much has been written in recent years on Ovid's parodic intentions²⁰¹ in questioning political, moral and of course literary (Augustan) models, above all its epic model *par excellence*.

In *Dido*, indeed, we have more than the Ovidian – so called – disengaged and elegiac spirit: we face, I think, a programmatic and conscious attack on the epic genre and the poetry of the *Aeneid*. And to carry out his attack Marlowe resorts to the parodic arms that Ovid himself provides him.

A matter of genre then. Indeed one of the most interesting aspects of 'Virgil's Epic Technique' noticed since Martial and Servius and then analysed especially in the 20th century (from Richard Heinze to, among others, A.S. Pease, A. Wlosok up to Gian Biagio Conte's most recent book²⁰²) is indeed the use that Virgil makes of the Attic (and, as far as we can tell, of the Latin) tragedy²⁰³. And of course the influence of tragedies by Sophocles (*Ajax*) and Euripides (*Medea*, *Bacchae*) in the Dido story is most striking and intertextually fruitful²⁰⁴.

What I think is very interesting – and confirms the agonic view I have introduced – is that in writing a proper tragedy out of the epic story of *Aen.* 1, 2 and 4, Marlowe, somehow surprisingly, consciously relies on certain elements and conventions peculiar to the so called 'epic code'²⁰⁵: in dramatizing them, he (parodically) deforms them.

²⁰⁰ Cole 1962, 85.

²⁰¹ Cf. among others, Hardie 2002a; 2002b; 1990; 1993; Barchiesi 1994, Spentzou 2003, Miller 2004, Papaioannou 2005, Baldo 1995, Casali 1995, Boyd 1997, Otis 1970, Galinsky 1975; 1976.

²⁰² Cf. *The Strategy of Contradiction: On the Dramatic Form of the Aeneid* in Conte 2007 (forthcoming).

²⁰³ Cf. Hardie 1997.

²⁰⁴ Cf. Heinze, Pease 18, Wlosok, Hardie 1997, Conte 2007 (forthcoming).

²⁰⁵ Baldo

In a paper on the epic form, published in 1989, Alessandro Barchiesi, citing Alfred Döblin, points out how two are the essential and distinctive characters of the epic work²⁰⁶: the power of imagery and the power of the verbal art, and how exactly these aspects, the epic ‘distant word’ and the imagery (connected with the representation of the gods) are most likely to become the subject of parody.

It is precisely on this level that Marlowe’s ovidianization of the *Aeneid* works in what we can call, therefore, the ‘«Epische Technik» of a Dramatic elegiac poet’. When portraying the so called «Götterapparat» and the heroes, i.e., broadly speaking, when resorting to the myth, and when dealing with ‘epic set pieces’ (e.g. imagery and other rhetorical and narrative devices) the tone of the palette and the intertext are very often Ovidian and this endows parody with new and more complex meanings. As an aside, it should be remembered, that, if what the title page says is true, the play was probably written for and performed by a company of children: to entrust an epic text and an epic message to a child actor would be a parodic action *per se*.

Let us consider then ‘Virgil’s (non imperial) new clothes’, and let us begin with a cloak.

The opening scene of the play shows «*discovered Jupiter dandling Ganimed upon his knee*». [T 1] We couldn’t be farther from the grave epic tone of book 1, the direct source for the first act of the play (the atmosphere is closer to the parodied divinities in Lucian’s *Dialogues of the Gods*, cf. dialogue 10 for instance), and indeed this scene has puzzled the critics. Oliver²⁰⁷ is dismissive: «the use of the Jupiter-Ganymede relationship (and Juno’s resentment of it) as the framework for

²⁰⁶ Alessandro Barchiesi, 1989, 122 (Alfred Döblin «due caratteri distintivi essenziali dell’opera epica: sovranità dell’immaginazione e sovranità dell’arte verbale») «...l’epica si distingue per una certa quale espansione della parola e dell’immaginario: sono gli aspetti per cui l’epica si distacca e si contrappone al piano dell’esperienza quotidiana; sono, non a caso, gli aspetti su cui fanno più presa la parodia, il travestimento, il pastiche (queste forme «secondarie» di letteratura si basano appunto sui tratti distintivi e riconoscibili di un genere letterario. ... Entrambi i procedimenti [(parodia e pastiche)] presuppongono una «teoria» dell’epica e una sorta di matrice imitativa, formata da tratti generali, ripetitivi, stilizzati e «non-naturali»).

the tragedy of Dido seems to be original with the authors of the play; and it is debatable whether much is gained thereby in the long run».

As we know though, it's Virgil himself who is the first to combine the wanderings at sea of the Trojans with the story of the 'Idalian shepherd', which remains one of the three causes of Juno's wrath [T 2].

However, there's a deeper and narratological level. The Ganymede scene and other scenes of (apparently) detached comic relief in the play are estranged pauses within the main narrative; on closer look, though, they often mirror the whole story they are in and provide – this is my contention – an equivalent for the epic narratological moments of *mise en abyme*. This – i.e. a visual pause in the narration that becomes synecdoche of the whole poem – is, for instance, as it has been noted firstly by Richard Heinze²⁰⁸ and taken up recently by Michael Putnam²⁰⁹, the function of the epic device of ekphrasis in Virgil. [Huge recent bibliography on ekphrasis²¹⁰].

Most interestingly Virgil resorts to the same story for one of the six ekphrases of the *Aeneid*: [T 3] after the first competition, the ship-race, in the *ludi* for Anchises in book 5, Aeneas gives the winner, Cloanthus, a cloak embroidered with gold on which is represented the shepherd Ganymede carried off by the Bird of Jupiter. Two important articles (Putnam 1995, Hardie 2002c) have been recently written on this minor but complex ekphrasis, and as is often the case with complex issues in Virgil, they present two opposite views (to put it in extreme terms, one quite 'Harvard school' and the other, so to speak, more 'imperial') of the synecdochic meaning of the Ganymede ekphrasis. I mostly agree in fact with Philip Hardie's interpretation in seeing the rape of Ganymede as an elevation to

²⁰⁷ 1968, 4

²⁰⁸ Heinze 1915, 400, even though his judgement on the Ganymede ekphrasis in book 5 points to another direction.

²⁰⁹ Putnam 1995

²¹⁰ [FOWLER: 25 «Set piece description is regularly seen by narratologists as the paradigm example of narrative pause, in the semi-technical sense of a passage at the level of narration to which nothing correspond at the level of the story»].

immortality (after a ship battle that recalls the tempest in book 1) that forecasts Aeneas' (and in the long run Romulus') apotheosis.

The same narratological²¹¹ element is taken up again by Ovid, but in a very different light [T 4]. In book 10 of the *Metamorphoses*, Orpheus – *vates*, the epic poet – begins his song in a very epic manner [*ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno) carmina nostra move!*], but the conventions and themes of epic poetry (ll. 149-151) are suddenly subverted by a typically Ovidian *recusatio* and by an anti-epic profession of elegiac poetry: *nunc opus est levior lyra* whose (parodied) intertexts are obviously Virgil's 4th Eclogue *paulo maiora canamus* (*buc.* 4.1) and, above all, the second proem of the *Aeneid*: 7.44f *Maior rerum mihi nascitur ordo, / maior opus moveo* that opens the Iliadic part of the poem²¹². The 'downward' movement is here twofold: from epos to elegy (or anti-epos) and from the divine heavenly sphere to the entanglements of earthly love; there, Orpheus, in fact, sings the metamorphosis of the king of the gods, transformed and debased by human passion, and other *crimina deorum*²¹³.

Marlowe's comic relief shares with Virgil's epic technique and with his use of ekphrasis the synecdochic dimension, but the reading of the Ganymede ekphrasis is twisted (and anti-epic) and entirely Ovidian: there is no apotheosis nor ascensional movement but a debased god, prisoner of passions and forgetful of epic fate. This «sets the tone of the poem»²¹⁴ and mirrors the tragic effects of – in very Marlovian and humanistic terms – the destructive power of love. The parodic ovidianization is also confirmed on a lexical level:

l. 26 « [I] have oft driven backe the horses of the night» recalls evidently a famous line from the *Amores* (1.13.40), *lente currite noctis equi*, that rested dear in Marlowe's pen and is notoriously re-used at the climax of tragic tension in *Dr*

²¹¹ The Ovidian account of the myth is studied in Orpheus' song.

²¹² Cf. also Ovid (*Trist.* 2.64) referring precisely to the writing of his epic poem.

²¹³ Cf. also Barchiesi 1994, 11: «è evidente l'accordo fra questa poetica discendente e la mossa iniziale di *Amores* 1.1».

²¹⁴ Oliver.

Faustus. Here, in the Gamymede scene, the king of the gods is therefore an elegiac lover.

There are other Ovidian (mythological) references in the same scene (e.g. ll. 10f; 34) and – I would like to argue more extensively – other examples of parodic treatment of the text of the *Aeneid* (ll 8f; 19; 29; 45). But let us come to a conclusion. As it is often the case in ‘intertextual games’, the relationship between a text and its hypotext is confirmed by another intertext. In our particular instance, the relationship between two classical hypotexts (i.e. the Virgilian imagery / narrative technique and its Ovidian counterpart), received in a modern text is proved at an intratextual level by another text which alludes to both classical texts and to the intratext.

Marlowe’s consciousness of Virgil’s ‘epic technique’ and his conscious reworking of the epic devices that we have considered is well exemplified by an ekphrastic passage [T 6] in the first sestiad of the poem *Hero and Leander* (? 1592), which, as is known, draws on Musaeus and of course, Ovid’s *Heroides*.

Describing the paintings of the Temple of Venus at Sestos, Marlowe resorts again to the *crimina* of the gods caught by love. The primary²¹⁵ model here is the Ovidian ekphrasis on Arachne’s web in *Met.* 6 [T 5], from which also Spenser draws in describing The House Of Busyrane, In *The Faerie Queene*, 3.11.28-46.

This Passage, dense with other Ovidian allusions (also from *met.* 10) is vital in demonstrating, at an intratextual level Marlowe’s consciousness of Virgil’s ekphrasis of Ganymede and his ‘Ovidian’ reading of Virgil: in an ekphrastic context, another (Ovidian) ekphrasis (Arachne’s web) is alluded too and the episode of Asteries (ll. 107f) is replaced with the very similar, but for Marlowe much more evocative, rape of Ganymede. The alliterative line «To dallie with *Idalian Ganimed*» (T 6 l. 154) recalls, of course, the same words of the stage direction at the beginning of *Dido*, and the ‘Virgilian connection’ is proved by the adjective, absent

²¹⁵ See also the description of the palace of the sun in *met* 2.1 ff and, for the same theme, *am.* 1.10.

in the Ovidian version of the story: 5.252 (T 3) *puer frondosa regius Ida*.

Last but not least: this final intratext confirms that, as in Dido, the episode of Ganymede is a *mise en abyme* of the entire tragedy of love:

l. 159, «Loue kindling fire, to burne such townes as *Troy*» recurs almost identically in Dido's final lament and very similarly in Dr Faustus, with the same metaphor applied to Helen of Troy and the destructive power of love that, at the end of the play, indeed 'burns' Dido.

Much more could be said on Ovid's parodic action towards Virgil in the *Amores*, in the *Metamorphoses* and in the *Heroides*; on Marlowe's intertextuality and his very rich intratextuality and indeed even more on this very scene as well. For instance, I haven't dwelled on Lucian's (possible) influence (*dialogues of the gods* 10); also, there are further intratextual (that become intertextual) levels: the first and the last lines of the introductory scene («Come come Ganymede / And shall have *Ganimed*, if thou wilt be my love») play intratextually with Marlowe's *The Passionate Shepherd To His Love*²¹⁶, and one could read in that a further level of Virgilian intertextuality in the parody of bucolic poetry (*Eclogue* 2, for instance) with hints to Theocritus through, again, Ovid (*Met.* 13); again, other Ganymedes in Marlowe (for instance the Ganymede – Gaveston comparison in *Edward II*): indeed the intertwining and overlapping levels in this passage are numerous. More could be said as well on the importance of Ganymede in Renaissance poetry and visual arts²¹⁷, especially in pre-counter Reformation environments and indeed the same treatment of epic devices as ekphrases and imagery could be analysed for other scenes in the play.

What I have tried to do here is, by a very cursory analysis of the very beginning of the play, to demonstrate the 'underrated' complexity of this tragedy and of

²¹⁶ Cf. Cheney-Striar 2006.

²¹⁷ See Saslow; Barkan.

Marlowe's fundamental relationship with the classics on a direct intertextual and intratextual level.

1. Ekphrasis: Ganimede e Pigmalione

ALTRI Ganimede in Marlowe: 2 x in Hero and Leander, symbol of love

Ed. II: Ganimede = Gaveston

ITALIAN: (in H&L): lega ancora di più Ganimede ad Ascanio: cf aen 1.691-94

Conclusione on EKPHRASIS: rapporto tra visualità dell'epica e TEATRO: Q.

ELSNER IN FILE EK

Ripresa (parodica) di elementi epici... ma dove appunto l'epica tende di più alla rappresentazione e alla teatralizzazione

Conclusione su ganimede: scena fondamentale che stabilisce un pattern ricorrente

INTERTESTUALITÀ DRAMMATICA???? Si può forse pensare...

Una attraverso i gesti e le stesse situazioni (e lo stesso lessico) ripensiamo alla scena iniziale e dunque.. allo stravolgimento elegiaco dell'epica... etc...???

Scena che ripropone il modello di un 'adulto' che vezzeggia un fanciullo (che chiede doni, chiamato wag, menzionano Elena, sex toy)

Ganimede

Venere e Ascanio 2.1, fine

Didone Cupido 3.1

(in termini più minacciosi Giunone e Ascanio, 3.2)

Balia Cupido 4.4 (?)

→ potenza d'amore, wag, oggetto sessuale, ELENA, potenza d'amore che s'insinua, e pericolosità .. nascosta

Stesso rapporto dell'adulto, schiavo dei capricci del bambino

PER QUESTA 'INTERTESTUALITÀ TEATRALE/DRAMMATICA', dei gesti, e molto probabilmente per la tecnica teatrale del dubbing ganimede dunque diventa Cupido, diventa prossimo ad Elena, love love love come come, sweet wagge, say dido what she will) INTRATEXT la prima scena. Stesso comic relief. Promessa di doni. Dubbing: ganimede e Cupido (e Ascanio?) interpretati dallo stesso attore e almeno Giove e la Nutrice, verosimilmente il 'membro più anziano' della compagnia, ancora lo stesso attore (in nota: effetto parodico, se si pensa che, tra fanciulli, la differenza di età resta comunque minima... ulteriori effetti di straniamento.. conturbante???)

2. Narratologia: Ilioupersis

- TROY (and Ilioupersis): legati a Elena, metafora della caduta di una città: caduta grazie alla ferita amorosa. --> NARRATOLOGY --> see also FIRE (BOTTOM OF PAGE)
 Enea è falso come Sinon
 Act 5: dido: serpent --> Laocoon??
 Act 2: centrale
 - identificazione Dido/cartagine The Carthage Queene (non in corsivo in Q!!!)
 Hamlet & paper on Seneca???
 David Quint, Repetition and ideology in the Aeneid, MD 23, 1989: note 13 p 25: At the climax of Book 4, when Dido falls on Aeneas' sword, the wailing of her women is compared to a lamentation for the city of Carthage itself, falling before its enemy and in flames (669-671). This simile, proleptic of the history of the city that Rome will eventually destroy in 146 B.C., is modelled upon the Homeric simile describing the lament that goes up in Troy of Hector's death in Iliad 22.410-411: «it was most like what would have happened, if all lowering / Ilion had been burning top to bottom in fire»]

E si traduce in 'temi' cardinali per tutta l'opera di M

3. Fiamme quenchles fire

Dall'ilioupersis

- tinder box

Servio flammae e pira??? Austin e pease

Sc 3.4!!!!!!

End

Paris heroides

ILIOUPERSIS

4. fiamme e spade: *flamma virumque*

le fiamme divorano l'*arma*: sigillo finale della vittoria dell'elegia sull'epica:

Vd Casali 1995 67

Barchiesi 1994 (MD 31) 169

Barchiesi 1994 (P&P) 18s

Schiesaro 2003

Ziosi 2007

Fowler Pirus

Segal e l'angoscia dell'influenza vitto

Lyne

5. Città in fiamme e le mille navi di Elena

Faustus

Hero and Leander

Love's burning fire

E Mille navi (ripesca anche I numerali e l'archiv???)

mentre l'uscita dei guerrieri, «*Neoptolemus... and after him a thousand Grecians more*», dal cavallo, allontanandosi dalla *gravitas* virgiliana, si sviluppa in una descrizione dall'esuberante potenza, ricca di elementi stilistici e lessicali cari a Marlowe. Ad esempio, la sintesi di tutti gli eroi menzionati da Virgilio, nell'iperbolico numerale «a thousand», tipico dello stile marloviano e che ricorre in *Dido*, come già visto in I, i, 59, «and guarded with a thousand grislie ghosts»; in I, ii, 8, «that doe complain the the wounds of thousand waves»; in II, i, 175, «which thousand battering Rams could never pierce», e quindi ancora in II, i, 231, «threatning a thousand deaths at every glaunce»; in III, i, 51, «Yet not for Carthage for a thousand worlds»; in III, i, 92, «then twentie thousand Indiaes can afford»; in III, iii, 72, «and with one shaft provoke ten thousand darts»; in III, iv, 48, «ten thousand *Cupids* hover in the ayre»; in IV, iv, 90, «our kinsmens lives, and thousand guiltles soules»; in IV, v, 8, «musk roses and a thousand sort of flowers»; in V, i, 17, «not past four thousand paces at the most»; in V, i, 39 «and yong *Iulus* more then thousand yeares» e ancora in V, i, 204, «nor sent a thousand ships unto the walles». Quest'ultimo verso citato rappresenta un perfetto paradigma dello sviluppo dell'arte drammatica di Marlowe, che, molto spesso partendo da un referente classico, riprende più volte le sue immagini dalla più suggestiva potenza espressiva²¹⁸, trasferendole da un'opera all'altra in affascinanti giochi ad incastri e sempre, in un certo senso, affinandole. Questo verso incarna forse l'esempio più sublime di questo processo; «nor sent a thousand ships unto the walles» (*Dido*, V, i, 204), rende infatti in modo “marloviano” i versi virgiliani *non ego cum Danais Troianam exscindere gentem / Aulide iuravi classemue ad Pergama misi* (4, 425 s.), in cui Didone prega Enea di restare, non avendo ella commesso il torto degli atridi né essendo la causa – e qui ritorna uno dei temi topici della tragedia, la contrapposizione Didone/Elena – delle

²¹⁸ Cf. Eliot 1920, trad. it. 2001, 386.

“mille navi” inviate a Troia. Nel fare ciò, Marlowe, passa i versi virgiliani al setaccio di Ovidio: sebbene già Sinone nel libro II dell’*Eneide* parli di *mille carinae* (2, 198) che non bastarono ai Greci per prendere Troia, la *inectura* marloviana «a thousand ships» mi pare avere come referente più prossimo quella ovidiana *mille rates*, che il poeta latino utilizza più volte e sempre (dunque non è un caso la ripresa marloviana in questo contesto), riferendosi alla flotta dei Greci mandata a Troia per riconquistare Elena²¹⁹. Nella lettera VIII, *Hermione Oresti*, delle *Eroidi* si trova al verso 23:

*sit socer exemplo nuptae repetitor ademptae,
cui pia militiae causa puella fuit;
si pater ignavus vidua plorasset in aula,
nupta foret Paridi mater, ut ante fuit.
Nec tu mille rates sinuosa que vela pararis
Nec numeros Danaï militis, ipse veni!*

Ancora nelle *Eroidi*, lettera VIII, *Laodamia Protesilao*, al v. 97:

*Qui primus Danaum Troada tangat humum:
Infelix, quae prima virum lugebit ademptum!
Di faciant, ne tu strenuus esse velis!
Inter mille rates tua sit millensima puppis
Iam que fatigatas ultima verset aquas!*

E dunque è ripreso nelle *Metamorfosi*, 13, 7

*Defuit officio Paridis praesentia tristi,
Postmodo qui rapta longum cum coniuge bellum
Attulit in patriam, coniuratae que sequuntur*

²¹⁹ *Inectura* ripresa nello stesso contesto in *Laus Pis.* 169; in *Sil.*, 8, 618 e *Iuv.* 12, 121. La versione virgiliana *mille carinae* si trova poi in *Sen. Tro.* 27 e 274 e in *Pl. Bac.* 928 e ancora in *Stat. Ach.* 1.34. Come *mille naves*, sempre riferita alle navi dei Greci mandate a Troia, si trovava già in Varrone, *rust.* 2, 1, 26, che lo prende ad esempio di numero citato per difetto: *numerus non est ut sit ad amussim, ut non est, cum dicimus mille naves isse ad Troiam*. Del resto, appunto, *mille* come «a thousand» (*O.E.D.*, s.v. «thousand», 2a, usato «vaguely and hyperbolically») ben si presta ai calcoli di un’«aritmetica poetica» e, come ironicamente si chiede Austin nel commento al libro II dell’*Eneide* (Austin 1964, 94, ad 198), sorprendentemente parafrasando Marlowe (*Faustus*, V, i, 97), per giustificare l’imprecisione, appunto poetica, dei tragici e dei poeti latini, «could Helen’s face have launched 1186 ships?». Sull’uso di *mille* come “numero tondo” si rimanda anche a Wölfflin 1896, 184-184.

Mille rates gentis que simul commune Pelasgae.

Il referente immediato dei poeti latini, almeno a quanto mi è dato trovare, non è poi la versione omerica²²⁰ del ciclo troiano; sono i tragici infatti, a partire da Eschilo (*Agamennone*, v. 45, **stolon Argeiwn cil ionautan**²²¹, «la flotta degli Argivi di mille navi» condotta a Troia dagli atridi) a coniare il motivo delle “mille navi”. In particolare che diverrà – sempre per quanto mi è dato rinvenire – è con Euripide, la cui fortuna sulla poesia latina è ben documentata, che assurge quasi a *topos*; nel prologo dell’*Elettra*, (v. 2), si trova:

oŷen pot aŷa~ nausi; cil iai~ fiArh
ej ghn eŷleuse Trwiar Agamemnwn aŷax²²²

La *iunctura* ritorna poi due volte in *Ifigenia in Tauride*, nel prologo, al v. 10:

eŷtauqa gar dh; cil iwn newn stolon
iEl l hnikon sunhgag Agamemnwn aŷax,
ton kall i inikon sterfanon Il iou qel wn
labein Acai oi~ tou~ q ubrisqenta~ gamou~
iEl enh~ metel qein, Menel ewi carin ferwn²²³.

E ancora al v. 141, nel primo coro, sintetizzata, come già in Eschilo, in un aggettivo, «dalle mille navi»:

wŷpai~ tou ta~ Troia~ purgou~
ej qonto~ kleina i sun kwpai cil ionauta²²⁴

²²⁰ In Omero infatti, il computo delle navi menzionate nel “catalogo” porta al numero di 1186, riassunto in 1200 da Tucidide (I, 10, 4).

²²¹ Dell’aggettivo dice Eduard Fraenkel nel suo commento all’*Agamennone*: «‘consisting of a thousand ships’ may well have been invented by Aeschylus, but is just as likely to have occurred in post-Homeric epic», Fraenkel 1962, II, 28, *ad* 45.

²²² «Di qui un giorno il re Agamennone partì con mille navi per la Guerra contro la Troade», trad. it. di Olimpio Musso.

E in *Andromaca*, 104-106, dove ritorna sempre come aggettivo:

Il iwi aipeinaĩ Pari~ oujgamon aĩ lart in aĩtan
agaget eujaiian ej- qal amou~ iEl enan.
aĩ eĩhek , wTroia, dori; kai; puri; dhial wton
eiĩers olcilionau~ iEl lido~ wku~ fiArh~²²⁵

Dunque in *Oreste*, dove il coro si rivolge a Menelao come:

wcilionauñ straton ormhĩa~
ej- ghñ Asiañ²²⁶

Ancora si ha **cilionausin**, «con mille navi», mandate verso Troia in *Ifigenia in Aulide* (174) e infine nello pseudo-euripideo *Reso* (262): **epi; gan Troiañ cilionaun hĩ uq eĩwn strateiañ**, detto di Agamenone, «venuto con mille navi alla città e alla terra di Troia».

Il motivo euripideo delle mille navi mandate a Troia per liberare Elena, attraverso la mediazione catalizzatrice di Virgilio e – soprattutto, oserei dire – Ovidio viene acquisito, fino a diventare *topos* del suo stile drammatico, da Christopher Marlowe per la prima volta in questa tragedia di Didone (V, i, 204). Da qui è ripreso e incastonato nei già incontrati due vv. II, iv, 87 s. di *Tamburlaine part II*:

Hellen, whose beauty sommond Greece to armes,
and drew a thousand ships to Tenedos²²⁷

e ancora in uno dei passi più famosi del *Doctor Faustus* (V, i, 97-116), ricolmo di richiami testuali a *The Tragedie of Dido*:

²²³ «Là il sire Agamennone aveva condotto uno stuolo di mille navi greche con l'intenzione di ottenere pr gli Achei il bellissimo trofeo di Ilio e di vendicare, per fare un piacere a Menelao, l'oltraggio delle nozze di Elena», trad. it. di Olimpio Musso.

²²⁴ «O figlia di colui che è andato a Troia turrita con la famosa armata di mille navi», trad. it. di Olimpio Musso.

²²⁵ «All'alta Ilio Paride portò non una sposa, ma una sventura coniugale, portando Elena nel talamo. Per causa di lei, O Troia, col ferro e col fuoco prigioniera ti fece l'impetuoso esercito Greco dale mille navi», trad. it. di Olimpio Musso.

²²⁶ «O tu che hai giudato in terra d'Asia un esercito di mille navi», trad. it. di Olimpio Musso.

Doctor Faustus V, i, 97-116

Was this the face that Launcht a thousand ships,
And burnt the toplesse Towers of Ilium?

Sweet Hellen make me immortall with a kisse:
Her lips sucke forth my soule, see where it flies.
Come Hellen, come, giue me my soule againe,
Here will I dwell, for heauen is in these lippes,
And all is drosse that is not Helena.

I will be Paris, and for loue of thee,
In stead of Troy shall Wittenberg be sack't,
And I will combat with weake Menelaus,
And weare thy colours on my plumed crest.

Yea, I will wound Achilles in the heele,
And then returne to Hellen for a kisse. 110

O thou art fairer then the euenings aire
Clad in the beauty of a thousand starres:
Brighter art thou then flaming Iupiter,
When he appear'd to haplesse Semele
More louely then the Monarch of the sky, 115
In wanton Arethusa's azure armes,
And none but thou shalt be my Paramour²²⁸.

Dido V, i, 204

Nor sent a thousand ships unto the walles
IV, iii, 12 s.

100 Till he hath furrowed *Neptunes* glassie fieldes,
And cut passage through his toples hilles
IV, iv, 122 s.

For in his lookes I see eternitie,
And heelee make me immortall with a kisse.

105 V, i, 146-148

So thou wouldst prove as true as *Paris* did,
Would, as faire Troy was, Carthage might be sackt.

Dai classici, attraverso *Dido* fino al grande teatro: ecco dunque un esempio mirabile di questo processo stilistico marloviano. Ma c'è dell'altro; questo brano appena citato, appunto tra i più celebri del «play» forse più noto di Marlowe, dove il «culmine dell'esaltazione umanistica di Faust»²²⁹ e – «ed è qui che appare la bravura eccezionale del

²²⁷ «Elena, la cui bellezza convocò i Greci alle armi e condusse mille navi a Tenedo».

²²⁸ «Fu questo il viso che varò mille navi e bruciò le torri immense di Troia? Elena, rendimi immortale con un bacio. Le sua labbra succhiano l'anima. Guarda dove vola. Vieni Elena, vieni, ridammi l'anima. Qui resterò, che il cielo è in queste labbra e tutto tranne Elena è fango. Mi farò Paride e, per amor tuo, non Troia ma Wittenberg sarà distrutta, e lotterò col fiacco Menelao e avrò il tuo degno sull'elmo piumato. Sì, ferirò Achille nel tallone e poi tornerò da Elena per un bacio. Sei più dolce dell'aria della sera che veste la beltà di mille stele, più luninosa di Giove in fiamme, quando apparve a Semele sfortunata, più dea del dio del cielo che Aretusa stringe vogliosa nelle braccia azzurre, e nessun altra sarà mi amante», trad. it. di Nemi D'Agostino.

²²⁹ D'Agostino 1992, 203.

poeta e drammaturgo»²³⁰ – il «culmine ironico del diabolico inganno»²³¹ convergono nella «espressione della sotterranea *libido moriendi* dell'eroe attraverso le ripetute immagini di distruzione e annientamento per opera dell'idolo»²³², questo passo, si diceva dimostra ad altissimo livello il ruolo di *The Tragedie of Dido* come importantissima fucina dell'evoluzione dello stile drammatico del poeta inglese. La sua prima tragedia – elaborazione di materiale virgiliano e classico – risulta essere inequivocabilmente matrice di questo celeberrimo monologo, acclamato come uno dei vertici del teatro marloviano, in alcuni dei suoi versi più caratterizzanti. Oltre alla *iuncura* «a thousand ships», è attraverso *Dido* che Marlowe riprende il ciclo troiano – ripresa sottolineata emblematicamente dal passaggio quasi palmare da *Dido* V, i, 146-148, «So thou wouldst prove as true as *Paris* did, / Would, as faire *Troy* was, *Carthage* might be sackt» a *Faustus* V, i, 105 s., «I will be *Paris*, and for loue of thee, In stead of *Troy* shall *Wittenberg* be sack't». Il famosissimo verso «Sweet *Hellen* make me immortal with a kisse» è poi esatta ripresa di *Dido*, IV, iv, 123 dove Didone dice di Enea «And heele make me immortal with a kisse», «con un bacio mi renderà immortale»; l'aggettivo «toplesse», detto delle onde del mare, le colline “infinite” di Nettuno, è anch'esso già in *Dido* in IV, iii, 12.

A dimostrare poi come quest'eccezionale opera di elaborazione poetica che parte dai classici irradia la sua influenza addirittura oltre i confini del teatro marloviano, il primo verso del monologo di *Faustus* su Elena è ripreso – con evidenti richiami testuali – da Shakespeare in *Troilus and Cressida*, II, ii, 81-82, dove Troilo parla appunto di Elena:

why, she is a pearle,
Whose price hath launch'd above a thousand ships,
And turn'd crown'd kings to merchands.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

Dove curiosamente si nota la definizione, non aliena da una certa ironia, degli eroi imbarcatisi e quindi fattisi mercanti, che unisce singolarmente il motivo delle mille navi mandate a Troia con il fiorire della rivoluzionaria espansione mercantilistica marinara dell'Inghilterra elisabettiana.

6. ELENA da una menzione dubbia in Virgilio ??? HEINZE E CONTE ALLE EROIDI → non solo: è il giudizio di Paride che forgia l'epica: verg. Book 1
Tutte le occorrenze in Dido (e Paris in 3.2): larger theory on Helen: causa del peccato originale della Bellezza che spinge gli uomini alla lotta

TICING (copia file), E nelle parole di GANIMEDE

Elena GBC, Heinze

Sovrapposizione colpa di didone, fama / peccato 5.149 / IV.322ss

Tutto diventa chiaro ... la tragedia di Didone diviene eloquente
unione, nelle parole di Giunone, nell'atto terzo, di Ganimede e del giudizio di Paride e quindi di Elena, come vulnus (entrambi peccati connessi all'eros) causa della tragedia della guerra: sul palco diventa la tragedia dell'amore, vestita in panni epici.
3.1.40-36

What though I was offended with thy sonne,
And wrought him mickle woe on sea and land,
When for the hate of Troian *Ganimed*,
That was advanced by my *Hebes* shame,
And *Paris* judgement of the heavenly ball,
I mustred all the windes unto his wracke,
And urg'd each Element to his annoy

7. AMORES 2?10 AMARE 2 DONNE:

²³² *Ibid.*

enea non ama due donne, ma esplicitato una delle altre voci problematiche del
Eneide: Iarba diventa trasnert e sub plot!!

6. FIAMME E TRIONFI e IMPERI (INTRA TESTUALITÀ): see TB 206,

fiamma d'amore: contigua alla fiamma distruttiva (rogo di città)

216 And then in triumph ran into the streetes

massacre at paris, faustus, tamburlaine, dido 2 e 4 e finale

Aspetti più marloviani: rinascimentalizzazione – bruno – di verg

IDEA 'IMPERIALE' dell'ENEIDE: .. e didone imperiale... dibattito sul potere,
chiaramente centrale Lucano.

- trionfi (scene.... Tamburlaine, atto 4 dido): LUCANO, LIBRO VII (conosceva
petrarca??, see commentary Tamburlaine)

4.4

86 And from a turret Ile behold my love lo sguardo di Didone sull'amato per le
vie di Cartagine richiama il racconto di Enea che vede Troia in fiamme (cf 2.1.191s
I rose, / And looking from a turret, might behold...). Conferma della
sovrapposizione tra Troia e Cartagine (e dell'Ilipoupersis come metafora per la
tragedia d'amore di Didone)

87-92 provano il rapposto intratestuale (e le sue conseguenze) accennate al v. 86.

87 Then here in me shall flourish *Priams* race cf Quint...

90 thousand guiltles soules

92 And fire proude Lacedemon ore their heads cf 2.1.236 Priamo: my Troy is
fired

Tucker Brooke 1930, 206 «the spectacle of a conflagration appealed as much to
Marlowe's fancy as did that of the conqueror riding in triumph through the streets».

Secondo alcuni interpreti del pensiero politico e filosofico di Marlowe²³³, in questa connotazione titanistica e despótica si manifesterebbero le simpatie regaliste dell'autore; certo invece, come si è detto, è il ricorrere in quasi tutti i protagonisti marloviani – definiti spesso come «overreacher» e imbevuti di sete di grandezza cosmica – di caratteristiche comuni.

- Virgilio imperiale: enea e la fondazione dell'impero → Tamburlaine e Dido

5.1.159

5. Götter apparat & parody: (giove e Ganimede) → VENUS CON GIOVE e soprattutto parodia del concilio divino (AEN 12??) IN 3.2, SCENA tra venere e giunone (tre streghe???)

- Tempeste e Diluvi???

TRITONE

Conclusione: Ovidian career?? I classici per Marlowe

6. Style

- blank verse

Nomi greci in fine di parola

Articolo sul blank verse di Marlowe

²³³ Cf. in particolare Kocher 1962, 175 ss.

Eliot

- accumulazioni, lessico relativo...

Amplificatio

Accumulatio

Ov Her. 16.181 Altis Turris: Topplesse towers

Anche nello stile si manifesta the Overreacher (Harry Levin)

Concl:

OLIVER 1968 xlvii

Nevertheless, an Elizabethan watching the Children of Her Majesty's Chapel acting *Dido* might even have been able to predict that English drama would leap ahead now that it had a dramatist who combined with classical knowledge not only poetic genius and a willingness to exploit the theatre as an artistic medium but also a passionate, direct, unbookish response to life.

Nota testuale:

Testo di Q (consultato autopicamente) bod library (name??)

Testo Q Huntingdon lib. On line at ... EEBO

Tutte le Edizioni critiche novecentesche:

- T Brooke 1910

T Brooke 1930

Oliver (revels)

R Gill 1977 (?) Oxford

Eccellente lavoro critico di Fredson Bowers (2nd 1981 che collaziona le edizioni critiche ... copy

BOD upper r room

Unica normalizzazione rispetto alla grafia di Q j iniziale al posto di i consonantica (Iove, Iuno etc.)

Per note testuali estese: vd
Bowers 59-64

HISTORICAL COLLATION (Bowers 1981, 67)

Q	Quarto 1954
Ox	ed. Oxberry, 1818
H	<i>Old English Drama</i> , vol. 2, published by Hurst, Robinson & co., 1825
R	ed. Robinson, 1826
D ¹	<i>Works</i> , ed. Dyce, 1850
D ²	<i>Works</i> , rev. 1858
C	<i>Works</i> , ed. Cunningham, 1870
B	<i>Works</i> , ed. Bullen, 1884-5
G	<i>Works of Nashe</i> , ed. Grosart, vol. 6, 1885
McK	<i>Works of Nashe</i> , vol. 2, 1904
TB	<i>Works</i> , ed. Tucker Brooke, 1910
M	Methuen, ed. Tucker Brooke, 1930
Ri	<i>Plays</i> , ed. Ribner, 1963
Rv	Revels, ed. Oliver, 1968
Gl	Oxford, ed. Gill, 1971
Bw	Bowers, 1981 ²

Reference is made to:

Br MS notes by Broughton in BM copy of Robinson

Coll MS notes by Collier in BM copy of 1850 Dyce

Tucker Brooke:

Textual history: 118-121:

121: «the three know copies of the Dido Quarto, which have all been collected by the present editor present no differences of text»

PUNTI IN CUI MI DISCOSTO DA BOWERS

JOY 1

3.142 This man and I were at **Olympus**²³⁴ games

4.5??? your age

²³⁴ Olympus: Olympia's *D C B M*

**Christopher Marlowe,
The Tragedie of *Dido*, Queene of *Carthage***

DRAMATIS PERSONÆ

GODS

JUPITER

GANYMEDE

MERCURY, or HERMES

CUPID

GODDESSES

VENUS

JUNO

TROJANS

AENEAS

ASCANIUS, his son

ACHATES

ILIONEUS

CLOANTHUS

SERGESTUS

IARBAS, King of Gaetulia

[DIDO, Queen of Carthage](#)

ANNA, her sister

Nurse

Trojan soldiers, Carthaginian Lords, servants.

The Tragedie of *Dido* Queene
of *Carthage*.

Act I,
Scene I²³⁵

*Here the Curtaines draw, there is discovered Jupiter dandling
Ganimed upon his knee,
and Mercury lying asleepe.*

JUPITER

Come gentle *Ganimed* and play with me,
I love thee well, say *Juno* what she will.

GANIMED

I am much better for your worthles love,
That will not shield me from her shrewish blowes:
To day when as I fild into your cups, 5
And held the cloath of pleasance whiles you dranke,
She reacht me such a rap for that I spilde,
As made the bloud run downe about mine eares.

JUPITER

What? dares she strike the darling of my thoughts?
By *Saturnes* soule, and this earth²³⁶ threatning haire²³⁷, 10
That shaken thrise, makes Natures buildings quake,
I vow, if she but once frowne on thee more,
To hang her meteor like twixt heaven and earth,
And bind her hand and foote with golden cordes,
As once I did for harming *Hercules*. 15

GANIMED

Might I but see that pretie sport a foote,
O how would I with *Helens* brother laugh,
And bring the Gods to wonder at the game:
Sweet *Jupiter*, if ere I pleasde thine eye,
Or seemed faire walde in with Egles wings, 20
Grace my immortall beautie with this boone,
And I will spend my time in thy bright armes.

JUPITER

What ist sweet wagge I should deny thy youth?
Whose face reflects such pleasure to mine eyes,
As I exhal'd with thy fire darting beames, 25
Have oft driven backe the horses of the night,

²³⁵ Act I, Scene I: om. *Q*.

²³⁶ earth: earth's *Ox*

²³⁷ haire: aire *Q Ox H R*

When as they would have hal'd thee from my sight:
Sit on my knee, and call for thy content,
Controule proud Fate, and cut the thred of time.²³⁸
Why,²³⁹ are not all the Gods at thy commaund,

30

And heaven and earth the bounds of thy delight?
Vulcan shall daunce to make thee laughing sport,
And my nine Daughters sing when thou art sad,
From *Junos* bird Ile pluck her spotted pride,
To make thee fannes wherewith to coole thy face, 35
And *Venus* Swannes shall shed their silver downe,
To sweeten out the slumbers of thy bed:
Hermes no more shall shew the world his wings,
If that thy fancie in his feathers dwell,
But as this one Ile teare them all from him,

40

[*Plucks a feather from Mercuries wings.*]

Doe thou but say their colour pleaseth me.²⁴⁰
Hold here my little love:²⁴¹ these linked gems, [*Gives jewells.*]
My *Juno* ware upon her marriage day,
Put thou about thy necke my owne sweet heart,
And tricke thy armes and shoulders with my theft. 45

GANIMED

I would have²⁴² a jewell for mine eare,
And a fine brouch to put in²⁴³ my hat,
And then Ile hugge with you an²⁴⁴ hundred times.

JUPITER

And shall²⁴⁵ have *Ganimed*, if thou wilt be my love.

Enter Venus.

VENUS

I,²⁴⁶ this is it, you can sit toying there, 50
And playing with that female wanton boy,
Whiles²⁴⁷ my *Aeneas* wanders on the Seas,
And rests a pray to every billowes pride.
Juno, false *Juno* in her Chariots pompe,
Drawne through the heavens by Steedes of *Boreas* brood, 55
Made *Hebe* to direct her ayrie wheelles

²³⁸ (period): (comma) *Q*

²³⁹ (comma): *om. Q*

²⁴⁰ (period): (colon) *Q*

²⁴¹ (colon): *om. Q: (comma) Ox H R C G McKTB: om. Q: om. DB M: (period) Ri Rv*

²⁴² have: have too *D*

²⁴³ in: into *Ox H R C B*

²⁴⁴ an: a *Ox H R D C*

²⁴⁵ shall: shalt *Ox H R D C M*

²⁴⁶ (comma): *om. Q*

²⁴⁷ Whiles: While *Ox H R*

Into the windie countrie of the clowdes,
 Where finding *Aeolus* intrencht with stormes,
 And guarded with a thousand grislie ghosts²⁴⁸,
 She humbly did beseech him for our bane,
 60
 And charg'd him drowne my sonne with all his traine.
 Then gan the windes breake ope their brazen doores,
 And all *Aeolia* to be up in armes:
 Poore *Troy* must now be sackt upon the Sea,
 And *Neptunes* waves be envious men of warre, 65
Epeus horse,²⁴⁹ to *Aetnas* hill transformd,
 Prepared stands to wracke their wooden walles,
 And *Aeolus* like *Agamemnon* sounds
 The surges, his fierce souldiers,²⁵⁰ to the spoyle:
 See how the night *Ulysses*-like comes forth, 70
 And intercepts the day as *Dolon* erst:
 Ay²⁵¹ me! the Starres supprisde like *Rhesus* Steedes,
 Are drawne by darknes forth *Astraeus*²⁵² tents.
 What shall I doe to save thee my sweet boy?
 When as the waves doe threat our Chrystall world, 75
 And *Proteus* raising hils of flouds²⁵³ on high,
 Entends ere long to sport him in the skie.
 False *Jupiter*, rewardst thou vertue so?
 What? is not pietie exempt from woe?
 Then dye *Aeneas* in thine²⁵⁴ innocence, 80
 Since that religion hath no recompence.
 JUPITER
 Content thee *Cytherea* in thy care,
 Since thy *Aeneas* wandring fate is firme,
 Whose wearie lims shall shortly make repose,
 In those faire walles I promist him of yore: 85
 But first in bloud must his good fortune bud,
 Before he be the Lord of *Turnus* towne,
 Or force her smile that hetherto hath frownd:
 Three winters shall he with the *Rutiles* warre,
 And in the end subdue them with his sword, 90
 And full three Sommers likewise shall he waste,
 In mannaging those fierce barbarian mindes:
 Which once performd, poore *Troy* so long supprest,
 From forth her ashes shall advance her head, 95

²⁴⁸ ghosts: gusts *Coll*

²⁴⁹ (comma): *om. Q*

²⁵⁰ (comma): *om. Q*

²⁵¹ Ay: Ah *Ox H R C*

²⁵² *Astraeus*: *Astraea's Ox H R C*

²⁵³ flouds: flood *Ox*

²⁵⁴ thine: thy *Ox H R C* **check OED difference**

And flourish once againe that erst was dead:
 But bright *Ascanius*,²⁵⁵ beauties better worke
 Who with the Sunne devides one radiant shape,
 Shall build his throne amidst those starrie towers,
 That earth-borne *Atlas* groning underprops:
 No bounds but heaven shall bound his Emperie, 100
 Whose azured gates enchased with his name,
 Shall make the morning hast her gray uprise,
 To feede her eyes with his engraven fame.
 Thus in stoute *Hectors* race three hundred yeares,
 The Romane Scepter royall shall remaine, 105
 Till that a Princesse priest conceav'd²⁵⁶ by *Mars*,
 Shall yeeld to dignitie a dubble birth,
 Who will eternish *Troy* in their attempts.

VENUS

How may I credite these thy flattering termes,
 When yet both sea and sands²⁵⁷ beset their ships, 110
 And *Phoebus* as in Stygian²⁵⁸ pooles, refraines
 To taint his tresses in the Tyrrhen maine?

JUPITER

I will take order for that presently:
Hermes awake, and haste to *Neptunes* realme,
 Whereas the Wind-god²⁵⁹ warring now with Fate, 115
 Besiege²⁶⁰ the ofspring of Our kingly loynes,
 Charge him from me to turne his stormie powers,
 And fetter them in *Vulcans* sturdie brasse,
 That durst thus proudly wrong our kinsmans peace.

[Exit

Mercury.]²⁶¹ 120

Venus farewell, thy sonne shall be our care:
 Come *Ganimed*, we must about this geare.

Exeunt Jupiter cum

Ganimed.

VENUS

Disquiet Seas lay downe your swelling lookes,
 And court *Aeneas* with your calmie cheere,
 Whose beautious burden well might make you proude,
 Had not the heavens conceav'd with hel-borne clowdes, 125
 Vaild his resplendant glorie from your view.²⁶²

²⁵⁵ (comma): om Q • dunque genitive??? La virgola elimina il genitivo e dà apposizione

²⁵⁶ Princesse priest conceav'd: princess, priest-conceiv'd Ox H R

²⁵⁷ sands: sand Ox H R

²⁵⁸ Stygian: stygian Q

²⁵⁹ Wind-god: wind-gods Br C

²⁶⁰ Besiege: Besieges D B G M

²⁶¹ S.D.: add. Dyce.

For my sake pitie him *Oceanus*,
 That erst-while issued from thy watrie loynes,
 And had my being from thy bubling froth:
Triton I know hath fild his trumpe with joy²⁶³, 130
 And therefore will take pitie on his toyle,
 And call both *Thetis* and *Cimothoe*²⁶⁴,
 To succour him in this extremitie.

Enter Aeneas with Ascanius [and Achates] with one or two more.

What?²⁶⁵ doe I see my sonne now come on shoare
Venus, how art thou compast with content, 135
 The while thine eyes attract²⁶⁶ their sought for joyes:
 Great *Jupiter*, still honourd maist thou be,
 For this so friendly ayde in time of neede
 Here in this bush disguised will I stand,
 Whiles my *Aeneas* spends himselfe in plaints, 140
 And heaven and earth with his unrest acquaints.

AENEAS

You sonnes of care, companions of my course,
Priams misfortune followes us by sea,
 And *Helens* rape doth haunt ye²⁶⁷ at the heeles.
 How many dangers have we over past? 145
 Both barking *Scilla*, and the sounding Rocks,
 The *Cyclops* shelves, and grim *Cerantias* seate
 Have you oregone, and yet remaine alive?
 Pluck up your hearts, since fate still rests our friend,
 And chaunging heavens may those good daies returne, 150
 Which *Pergama* did vaunt in all her pride.

ACHATES

Brave Prince of *Troy*, thou onely art our God,
 That by thy vertues freest us from annoy²⁶⁸,
 And makes our hopes survive to coming²⁶⁹ joyes:
 Doe thou but smile, and clowdie heaven will deare, 155
 Whose night and day descendeth from thy browes:
 Though we be now in extreame miserie,
 And rest the map of weatherbeaten woe:
 Yet shall the aged²⁷⁰ Sunne shed²⁷¹ forth his haire²⁷²,
 160

²⁶² (period): (comma) *Q*

²⁶³ Joy: *Ziosi*; *Troy* *Q*

²⁶⁴ *Cimothoe*: *Cimodoæ* *Q*: *Cymodoce Ox HR D C*

²⁶⁵ ?; *om. D C B*

²⁶⁶ attract: attract *G*

²⁶⁷ ye: thee *Q Ri Rv*: us *Ox HR B*

²⁶⁸ annoy: annoys *D*

²⁶⁹ coming: cunning *Q Ox HR Rv*

²⁷⁰ aged: azur'd *Ox HR* no, *Q* ha aged: check BOWERS !!!

To make us live unto our former heate,
And every beast the forrest doth send forth,
Bequeath her young ones to our scantd foode.

ASCANIUS

Father I faint, good father give me meate.

AENEAS

Alas sweet boy, thou must be still a while,
Till we have fire to dresse the meate we kild: 165
Gentle *Achates*, reach the Tinder boxe,
That we may make a fire to warme us with,
And rost our new found victuals on this shoare.

VENUS

See what strange arts necessitie findes out,

[*Aside.*]²⁷³

How neere my sweet *Aeneas* art thou driven? 170

AENEAS

Hold, take this candle and goe light a fire,
You shall have leaves and windfall bowes enow
Neere to these woods, to rost your meate withall:
Ascanius, goe and drie thy drenched lims,
Whiles I with my *Achates* roave²⁷⁴ abroad, 175
To know what coast the winde hath driven us on,
Or whether men or beasts inhabite it.

[*Exit Ascanius with others.*]

²⁷⁵

ACHATES

The ayre is pleasant, and the soyle most fit
For Cities, and societies supports:
Yet much I marvell that I cannot finde, 180
No steps of men imprinted in the earth.

VENUS

Now is the time for me to play my part:
Hoe yong men, saw you as you came²⁷⁶
Any of all my Sisters wandring here?
Having a quiver girded to her side, 185
And cloathed in a spotted Leopards skin.

AENEAS

I neither saw nor heard of any such:
But what may I faire Virgin call your name?
Whose lookes set forth no mortall forme to view, 190

²⁷¹ shed: spread  Ox H R Q: SHED

²⁷² haire: aire Q Ox H R

²⁷³ S.D.: D

²⁷⁴ roave: roam Ox H R C

²⁷⁵ S.D.: D

²⁷⁶ came: came along D C

Nor speech bewraies²⁷⁷ ought humaine in thy birth,
 Thou art a Goddess that delud'st our eyes,
 And shrowdes thy beautie in this borrowd shape:
 But whether thou the Sunnes bright Sister be,
 Or one of chast *Dianas* fellow Nymphs,
 Live happie in the height of all content, 195
 And lighten our extreames with this one boone,
 As to instruct us under what good heaven
 We breathe as²⁷⁸ now, and what this world is calde,
 On which by tempests furie we are cast.²⁷⁹
 Tell us, O tell us that are ignorant, 200
 And this right hand shall make thy Altars crack
 With mountaine heapes of milke white Sacrifize.
 VENUS
 Such honour, stranger, doe I not affect:
 It is the use for **Tirien**²⁸⁰ maides to weare
 Their bowe and quiver in this modest sort, 205
 And suite themselves in purple for the nonce,
 That they may trip more lightly ore the lawndes,
 And overtake the tusked Bore in chase.
 But for the land whereof thou doest enquire,
 It is the Punick²⁸¹ kingdome rich and strong, 210
 Adjoyning on *Agénors* stately towne,
 The kingly seate of Southerne *Libia*,
 Whereas Sidonian *Dido* rules as Queene.
 But what are you that aske of me these things?
 Whence may you come, or whither will you goe? 215
 AENEAS
 Of *Troy* am I, *Aeneas* is my name,
 Who driven by warre from forth my native world,
 Put sailes to sea to seeke out *Italy*,²⁸²
 And my divine descent from sceptred *Jove*.²⁸³
 With twise twelve Phrigian ships I plowed the deepe 220
 And made that way my mother *Venus* led:
 But of them all scarce seven doe anchor safe,
 And they so wrackt and weltred by the waves,
 As every tide tilts twixt their oken sides:
 And all of them unburdened of their loade, 225
 Are ballassed with billowes watrie weight.
 But haples I, God wot, poore and unknowne,

²⁷⁷ bewraies: betrays C

²⁷⁸ as: us Coll G

²⁷⁹ (period): (comma) Q

²⁸⁰ Tirien: Turen Q

²⁸¹ Punick: punick Q

²⁸² (comma): (colon) Q

²⁸³ (colon): (comma) Q

Doe trace these Libian deserts all despisde,
Exild forth *Europe* and wide *Asia* both,
And have not any coverture but heaven. 230

VENUS

Fortune hath favord thee what ere thou be,
In sending thee unto this curteous Coast:
A²⁸⁴ Gods name on and hast thee to the Court,
Where *Dido* will receive ye with her smiles:
And for thy ships which thou supposest lost, 235
Not one of them hath perisht in the storme,
But are arived safe not farre from hence:
And so I leave thee to thy fortunes lot,
Wishing good lucke unto thy wandring steps.

Exit.

AENEAS

Achates, tis my mother that is fled, 240
I know her by the movings of her feete:
Stay gentle *Venus*, flye not from thy sonne,
Too cruell, why wilt thou forsake me thus?
Or in these shades²⁸⁵ deceiv'st²⁸⁶ mine eye so oft?
Why talke²⁸⁷ we not together hand in hand? 245
And tell our griefes in more familiar termes:
But thou art gone and leav'st me here alone,
To dull the ayre with my discursive moane.
*Exeunt*²⁸⁸.

²⁸⁴ A: In *Ox H R C*

²⁸⁵ shades: shapes *C*

²⁸⁶ deceiv'st: deceive *C*

²⁸⁷ talke: walk *C*

²⁸⁸ Exeunt: Exit *Q*

Scene II

Enter [Iarbus, with] Illioneus, and Cloanthus [and Sergestus]¹.

ILLIONEUS

Follow ye Troians, follow this brave Lord,
And plaine to him the summe of your distresse.

IARBUS

Why, what are you, or wherefore doe you sewe?

ILLIONEUS

Wretches of *Troy*, envied of the windes,
That crave such favour at your honors feete, 5
As poore distressed miserie may pleade:
Save, save, O save our ships from cruell fire,
That doe complaine the wounds of thousand waves,
And spare our lives whom every spite² pursues.
We come not we to wrong your Libian Gods, 10
Or steale your houshold lares from their shrines:
Our hands are not prepar'd to lawles spoyle,
Nor armed to offend in any kind:
Such force is farre from our unweaponed thoughts,
Whose fading weale of victorie forsooke, 15
Forbids all hope to harbour neere our hearts.

IARBUS

But tell me Troians, Troians if you be,
Unto what fruitfull quarters were ye bound,
Before that *Boreas* buckled with your sailes?

CLOANTHUS

There is a place *Hesperia* term'd by us, 20
An ancient Empire, famoused for armes,
And fertile in faire Ceres furrowed wealth,
Which now we call Italia of his name,
That in such peace long time did rule the same:
Thither made we, 25
When suddenly gloomie *Orion* rose,
And led our ships into the shallow sands,
Whereas the Southerne winde with brackish breath,
Disperst them all amongst the wrackfull Rockes:
From thence a fewe of us escapt to land, 30
The rest we feare are fouled in the flouds.

IARBUS

Brave men at armes, abandon fruitles feares,
Since Carthage knowes to entertaine distresse.

¹ Scene II, S.D.: *H*; *Enter* Illioneus, and Cloanthus *Q*.

² spite: fate *Ox*

SERGESTUS

I but the barbarous sort doe threat our ships,
And will not let us lodge upon the sands: 35
In multitudes they swarme unto the shoare,
And from the first earth interdict our feete.

IARBUS

My selfe will see they shall not trouble ye,
Your men and you shall banquet in our Court,
And every Troian be as welcome here, 40
As *Jupiter* to sillie *Baucis*³ house:
Come in with me, Ile bring you⁴ to my Queene,
Who shall confirme my words with further deedes.

SERGESTUS

Thankes gentle Lord for such unlookt for grace.⁵
Might we but once more see *Aeneas* face, 45
Then would⁶ we hope to quite such friendly turnes,
As shall⁷ surpasse the wonder of our speech.
[*Exeunt.*]⁸

³ Baucis: Vausis *Q*

⁴ you: ye *B*

⁵ (period): (comma) *Q*

⁶ would: should *Ox*

⁷ shall: all *D*²: still *McK*

⁸ S.D.: om. *Q*.

Act Two, Scene One¹

Enter Aeneas, Achates, and Ascanius [attended].

AENEAS

Where am I now? these should be *Carthage* walled.

ACHATES

Why stands my sweete *Aeneas* thus amazed?

AENEAS

O my *Achates*, Theban *Niobe*,

Who for her sonnes death wept out life and breath,

And drie with griefe was turned into a stone,

Had not such passions in her head as I. [*Sees Priams statue.*]² 5

Me thinkes that towne there should be *Troy*, yon *Idas* hill,

There *Zanthus* streame, because here's *Priamus*,

And when I know it is not, then I dye.

ACHATES

And in this humor is *Achates* to,

10

I cannot choose but fall upon my knees,

And kisse his hand: O where is *Hecuba*?³

Here she was wont to sit, but saving ayre

Is nothing here, and what is this but stone?

AENEAS

O yet this stone doth make *Aeneas* weepe,

15

And would my prayers (as *Pigmalions* did

Could give it life, that under his conduct

We might saile backe to *Troy*, and be revenged

On these hard harted Grecians, which rejoyce

That nothing now is left of *Priamus*:

20

O *Priamus* is left and this is he,

Come, come abourd, pursue the hatefull Greekes.

ACHATES

What meanes *Aeneas*?

AENEAS

Achates though mine eyes say this is stone,

Yet thinkes my minde that this is *Priamus*:

25

And when my grieved heart sighes and sayes no,

Then would it leape out to give *Priam* life:

O were I not at all so thou mightst be.

Achates, see King *Priam* wags his hand,

He is alive, *Troy* is not overcome.

30

ACHATES

Thy mind *Aeneas* that would have it so

Deludes thy eye sight, *Priamus* is dead.

AENEAS

¹ Act Two, Scene One: Actus 2. *Q*

² S.D.: om. *Q*.

³ ?: (comma) *Q*

Ah *Troy* is sackt, and *Priamus* is dead,
And why should poore *Aeneas* be alive?
ASCANIUS
Sweete father leave to weepe, this is not he: 35
For were it *Priam* he would smile on me.
ACHATES
Aeneas see,⁴ here come⁵ the Citizens,
Leave to lament lest they laugh at our feares⁶.
Enter *Cloanthus*, *Sergestus*, *Illioneus* [and others].
AENEAS
Lords of this towne, or whatsoever stile
Belongs unto your name, vouchsafe of ruth 40
To tell us who inhabits this faire towne,
What kind of people, and who governes them: *comicità the*
tempest: ferdiand & Miranda
For we are strangers driven on this shore,
And scarcely know within what Clime we are.
ILLIONEUS
I heare *Aeneas* voyce, but see him not, 45
For none of these can be our Generall.
ACHATES
Like *Illioneus* speakes this Noble man,
But *Illioneus* goes not in such robes.
SERGESTUS
You are *Achates*, or I am⁷ deciv'd.
ACHATES
Aeneas see, *Sergestus* or his ghost. 50
ILLIONEUS
He names⁸ *Aeneas*, let us kisse his feete.
CLOANTHUS
It is our Captaine, see *Ascanius*.
SERGESTUS
Live long⁹ *Aeneas* and *Ascanius*.
AENEAS
Achates, speake, for I am overjoyed.
ACHATES
O *Illioneus*, art thou yet alive? 55
ILLIONEUS
Blest be the time I see *Achates* face.
CLOANTHUS
Why turnes *Aeneas* from his trustie friends?

⁴ (comma): *om. Q*

⁵ come: comes *C*

⁶ feares: tears *Coll B*

⁷ am: *om. Q Ox H R Ri*

⁸ names: meanes *Q*

⁹ Live long: Long live *Ox*

AENEAS

Sergestus, Illioneus and the rest,
Your sight amazde me, O what destinies
Have brought my sweete companions in such plight? 60
O tell me, for I long to be resolv'd.

ILLIONEUS

Lovely *Aeneas*, these are **Carthage** walles, **no genitivo??**
And here Queene *Dido* weares th'imperiall Crowne,
Who for *Troyes* sake hath entertaind us all,
And clad us in these wealthie robes we weare. 65
Oft hath¹⁰ she askt us under whom we serv'd,
And when we told her she would weepe for grieve,
Thinking the sea had swallowed up thy ships,
And now she sees thee how will she rejoyce?

SERGESTUS

See where her servitors passe through the hall 70
Bearing a banket, *Dido* is not farre.

ILLIONEUS

Looke where she comes: *Aeneas* view¹¹ her well.

AENEAS

Well may I view her, but she sees not me.

Enter Dido [with Anna and Iarbus]¹² and her traine.

DIDO

What stranger art thou that doest eye me thus?

AENEAS

Sometime I was a Troian, mightie Queene: 75
But *Troy* is not, what shall I say I am?

ILLIONEUS

Renowmed *Dido*, tis our Generall: Warlike *Aeneas*.

DIDO

Warlike *Aeneas*, and in these base robes?
Goe fetch the garment which *Sicheus* ware: 80
[Exit servant.]¹³

Brave Prince, welcome to Carthage and to me,
Both happie that *Aeneas* is our guest:
Sit in this chaire and banquet with a Queene,
Aeneas is *Aeneas*, were he clad
In weedes as bad as ever *Irus* ware. 85

AENEAS

This is no seate for one thats comfortles,
May it please your grace to let *Aeneas* waite:
For though my birth be great, my fortunes meane,

¹⁰ hath: has *C*

¹¹ view: **viewd Q**

¹² S.D.: *D*

¹³ S.D.: *Bw*

Too meane to be companion to a Queene.
DIDO
Thy fortune may be greater then thy birth, 90
Sit downe *Aeneas*, sit in Didos place,
And if this be thy sonne as I suppose,
Here let him sit, be merrie lovely child.
AENEAS
This place beseemes me not, O pardon me.
DIDO
Ile have it so, *Aeneas* be content. 95
[*Enter servant with robe and Aeneas puts it on.*]¹⁴
ASCANIUS
Madame, you shall be my mother.
DIDO
And so I will sweete child: be merrie man,
Heres to thy better fortune and good starres. [*Drinks.*]¹⁵
AENEAS
In all humilitie I thanke your grace.
DIDO
Remember who thou art, speake like thy selfe, 100
Humilitie belongs to common groomes.
AENEAS
And who so miserable as *Aeneas* is?
DIDO
Lyes it in *Didos* hands to make thee blest,¹⁶ so in Q
Then be assured thou art not miserable.
AENEAS
O *Priamus*, O *Troy*, oh *Hecuba*! 105
DIDO
May I entreate thee to discourse at large,
And truely to,¹⁷ how *Troy* was overcome:
For many tales goe of that Cities fall,
And scarcely doe agree upon one poynt:
Some say *Antenor* did betray the towne, 110
Others report twas *Sinons* perjurie:
But all in this that *Troy* is overcome,
And *Priam* dead, yet how we heare no newes.
AENEAS
A wofull tale bids *Dido* to unfould,
Whose memorie like pale deaths stony mace, 115
Beates forth my senses from this troubled soule,
And makes *Aeneas* sinke at *Didos* feete.

¹⁴ S.D.: *Bw*

¹⁵ S.D.: *D*

¹⁶ (comma): ? *Ox HR D C B*

¹⁷ (comma): *om. Q*

DIDO

What,¹⁸ faints *Aeneas* to remember *Troy*?
In whose defence he fought so valiantly:

120

AENEAS

Then speake *Aeneas* with *Achilles* tongue,
And *Dido* and you Carthaginian Peeres
Heare me, but yet with *Mirmidons* harsh eares,
Daily inur'd to broyles and Massacres,
Lest you be mov'd too much with my sad tale.

125

The Grecian souldiers tired with ten yeares warre,
Began to crye, let us unto our ships,
Troy is invincible, why stay we here?

With whose outcryes *Atrides* being apal'd,
Summoned the Captaines to his princely tent,
Who looking on the scarres we Troians gave,

130

Seeing the number of their men decreast,
And the remainder weake and out of heart,
Gave up their voyces to dislodge the Campe,
And so in troopes all marcht to *Tenedos*:

135

Where when they came, *Ulysses* on the sand
Assayd with honey words to turne them backe:
And as he spoke,¹⁹ to further his entent
The windes did drive huge billowes to the shoare,
And heaven was darkned with tempestuous clowdes:

140

Then he alleag'd the Gods would have them stay,
And prophecied *Troy* should be overcome:
And therewithall he calde false *Sinon* forth,

A man compact of craft and perjurie,
Whose ticing tongue was made of *Hermes* pipe,

145

To force an hundred watchfull eyes to sleepe:
And him,²⁰ *Epeus* having made the horse,
With sacrificing wreathes upon his head,
Ulysses sent to our unhappie towne:

Who groveling in the mire of *Zanthus* bankes ,
His hands bound at his backe, and both his eyes
Turnd up to heaven as one resolv'd to dye,

150

Our Phrigian shepherds²¹ haled within the gates,
And brought unto the Court of *Priamus*:

To whom he used action so pitifull,
Lookes so remorsefull, vowes so forcible,
As therewithall the old man overcome,

155

¹⁸ (comma): *om. Q*

¹⁹ (comma): *om. Q TB Ri Rv*

²⁰ (comma): *om. Q*

²¹ shepherds: shepherd *Q*

Kist him, imbrast him, and unloosde his bands,
 And then—²²O *Dido*, pardon me.

DIDO
 Nay leave not here, resolve me of the rest. 160

AENEAS
 O th' inchaunting words of that base slave,
 Made him to thinke *Epeus* pine-tree Horse
 A sacrifize t' appease *Minervas* wrath:
 The rather for that one *Laocoon*
 Breaking a speare upon his hollow breast, 165
 Was with two winged Serpents stung²³ to death.
 Whereat agast, we were commanded straight
 With reverence to draw it into *Troy*.
 In which unhappie worke was I employd,
 These hands did helpe to hale it to the gates, 170
 Through which it could not enter twas so huge.
 O had it never entred, *Troy* had stood.
 But *Priamus* impatient of delay,
 Inforst a wide breach in that rampierd wall,
 Which thousand battering Rams could never pierce, 175
 And so came in this fatall instrument:
 At whose accursed feete as overjoyed,
 We banquetted till overcome with wine,
 Some surfetted, and others soundly slept.
 Which *Sinon* viewing, causde the Greekish spyes 180
 To hast to *Tenedos* and tell the Campe:
 Then he unlockt the Horse, and suddenly
 From out his entrailes, *Neoptolemus*
 Setting his speare upon the ground, leapt forth,
 And after him a thousand Grecians more, 185
 In whose sterne faces shin'd the quenchles fire,
 That after burnt the pride of *Asia*.
 By this the Campe was come unto the walles,
 And through the breach did march into the streetes²⁴,
 Where meeting with the rest, kill kill they cryed. 190
 Frighted with this confused noyse, I rose,
 And looking from a turret, might behold
 Yong infants swimming in their parents bloud,
 Headles carkasses piled up in heapes,
 Virgins halfe dead dragged by their golden haire, 195
 And with maine force flung on a ring of pikes,

²² —: , *Q*

²³ stung: put *Ox*

²⁴ streetes: street *Ox*

Old men with swords thrust through their aged sides,
 Kneeling for mercie to a Greekish lad,
 Who with steele Pol-axes dasht out their braines.
 Then buckled I mine armour, drew my sword, 200
 And thinking to goe downe, came *Hectors* ghost
 With ashie visage, blewish sulphure eyes,
 His armes torne from his shoulders, and his breast
 Furrowd with wounds²⁵, and that which made me weepe,
 Thongs at his heeles, by which *Achilles* horse 205
 Drew him in triumph through the Greekish Campe,
 Burst from the earth, crying, *Aeneas* flye,
Troy is a fire, the Grecians have the towne.
 DIDO
 O *Hector* who weepes not to heare thy name?
 AENEAS
 Yet flung I forth, and desperate of my life, 210
 Ran in the thickest throngs, and with this sword
 Sent many of their savadge ghosts to hell.
 At last came *Pirrhus* fell and full of ire,
 His harnesse dropping bloud, and on his speare
 The mangled head of *Priams* yongest sonne, 215
 And after him his band of Mirmidons,
 With balles of wilde fire in their murdering pawes,
 Which made the funerall flame that burnt faire *Troy*:
 All which hemd me about, crying, this is he.
 DIDO
 Ah²⁶, how could poore *Aeneas* scape their hands? 220
 AENEAS
 My mother *Venus* jealous of my health,
 Convaide me from their crooked nets and bands:
 So I escapt the furious *Pirrhus* wrath:
 Who then ran to the pallace of the King,
 And at *Joves* Altar finding *Priamus*, 225
 About whose withered necke hung *Hecuba*,
 Foulding his hand in hers, and joyntly both
 Beating their breasts and falling on the ground,
 He with his faulchions poynt raisde up at once,
 And with *Megeras* eyes stared in their face, 230
 Threatning a thousand deaths at every glaunce.
 To whom the aged King thus trembling spoke:
Achilles sonne, remember what I was,
 Father of fiftie sonnes, but they are slaine,
 Lord of my fortune, but my fortunes turnd, 235
 King of this Citie, but my *Troy* is fired,

²⁵ wounds: wound *Ox*

²⁶ Ah: Ha? *Ox H R C*

And now am neither father, Lord, nor King:
 Yet who so wretched but desires to live?
 O let me live, great *Neoptolemus*.²⁷
 Not mov'd at all, but smiling at his teares, 240
 This butcher whil'st his hands were yet held up,
 Treading upon his breast, strooke off his hands.
 DIDO
 O end *Aeneas*, I can heare no more.
 AENEAS
 At which the franticke Queene leapt on his face,
 And in his eyelids hanging by the nayles, 245
 A little while prolong'd her husbands life:
 At last the souldiers puld her by the heeles,
 And swong her howling in the emptie ayre,
 Which sent an eccho to the wounded King:
 Whereat he lifted up his bedred lims, 250
 And would have grappeld with *Achilles* sonne,
 Forgetting both his want of strength and hands,
 Which he disdainig whiskt his sword about,
 And with the **wind**²⁸ thereof the King fell downe:
 Then from the navell to the throat at once, 255
 He ript old *Priam*: at whose latter gaspe
Joves marble statue gan to bend the brow,
 As lothing *Pirrhus* for this wicked act:
 Yet he undaunted tooke his fathers flagge,
 And dipt it in the old Kings chill cold bloud, 260
 And then in triumph ran into the streetes,
 Through which he could not passe for slaughtred men:
 So leaning on his sword he stood stone still,
 Viewing the fire wherewith rich *Ilion* burnt.
 By this I got my father on my backe, 265
 This young boy in mine armes, and by the hand
 Led faire *Creusa* my beloved wife,
 When thou *Achates* with thy sword mad'st way,
 And we were round inviron'd with the Greekes:
 O there I lost my wife: and had not we 270
 Fought manfully, I had not told this tale:
 Yet manhood would not serve, of force we fled,
 And as we went unto our ships, thou knowest
 We sawe *Cassandra* sprauling in the streetes,
 Whom *Ajax* ravisht in *Dianas* Fane²⁹, 275
 Her cheekes swolne with sighes, her haire all rent,

²⁷ (period): (comma) *Q*

²⁸ wind: wound *Q Ox H R Rv* **Collier**

²⁹ Fane: Fawne *Q*

Whom I tooke up to beare unto our ships:
 But suddenly the Grecians followed us,
 And I alas, was forst to let her lye.
 Then got we to our ships, and being abourd, 280
Polixena cryed out, *Aeneas* stay,
 The Greekes pursue me, stay and take me in.
 Moved with her voyce, I lept into the sea,
 Thinking to beare her on my backe abourd,³⁰
 For all our ships were launcht into the deepe:³¹ 285
 And as I swomme, she standing on the shoare,
 Was by the cruell Mirmidons surprizd,
 And after by that³² *Pirrhus* sacrificzde.
 DIDO
 I dye with melting ruth, *Aeneas* leave.
 ANNA
 O what became of aged *Hecuba*? 290
 IARBUS
 How got *Aeneas* to the fleete againe?
 DIDO
 But how scapt *Helen*, she that causde this warre?
 AENEAS
Achates speake, sorrow hath tired me quite.
 ACHATES
 What happened to the Queene we cannot shewe, *anticipazione*
e ironia (The Queen is D...ido) ☺ TITLE FOR
ARTICLE 295
 We heare they led her captive into *Greece*.³³
 As for *Aeneas* he swomme quickly backe, *enea fugge*
 And *Helena* betrayed *Deiphobus*^{34 35},
 Her Lover³⁶ after *Alexander* dyed,
 And so was reconcil'd to *Menelaus*.
 DIDO
 O had that ticing strumpet nere been borne: 300
 Troian, thy ruthfull tale hath made me sad:
 Come let us thinke upon some pleasing sport,
 To rid me from these melancholly thoughts.
Exeunt omnes.

Children: parody, cupid (AMORES???) and the power of love
 Enter Venus [*with Cupid*] at another doore, and takes *Ascanius*

³⁰ (comma): (colon) *Q*

³¹ (colon): (*comma*) *Q*

³² by that: that, by *D1 D2 B G*

³³ (period): (comma) *Q*

³⁴ *Deiphobus*: *Diiphobus Q*

³⁵ (comma): *om. Q*

³⁶ *Lover*: (comma) *Q*

by the sleeve [*as he is going off*³⁷].

VENUS

Faire child stay thou with *Didos* waiting maide,
Ile give thee Sugar-almonds, sweete Conserves, 305
A silver girdle, and a golden purse,
And this yong Prince shall be thy playfellow.

ASCANIUS

Are you Queene *Didos* sonne?

CUPID

I, and my mother gave me this fine bow.

ASCANIUS

Shall I have such a quiver and a bow? 310

VENUS

Such bow, such quiver, and such golden shafts,
Will *Dido* give to sweete *Ascanius*:
For *Didos* sake I take thee in my armes,
And sticke these spangled feathers in thy hat,
Eate Comfites in mine armes, and I will sing. [*Song.*]³⁸ 315

Now is he fast asleepe, and in this grove
Amongst greene brakes Ile lay *Ascanius*,
And strewe him with sweete smelling Violets,
Blushing³⁹ Roses, purple *Hyacinthe*⁴⁰: CHECK OVID!!
These milke white Doves shall be his Centronels: 320
Who if that any seeke to doe him hurt,
Will quickly fiye to *Cithereas*⁴¹ fist.

Now *Cupid* turne thee to *Ascanius* shape,
And goe to *Dido*, who in stead of him
Will set thee on her lap and play with thee: 325
Then touch her white breast with this arrow head,
That she may dote upon *Aeneas* love:
And by that meanes repaire his broken ships,
Victuall his Souldiers, give him wealthie gifts,
And he at last depart to *Italy*, 330
Or els in *Carthage* make his kingly throne.

CUPID

I will faire mother, and so play my part,
As every touch shall wound Queene *Didos* heart. [*Exit.*]⁴²

VENUS

Sleepe my sweete nephew in these cooling shades,
Free from the murmure of these running streames, 335

³⁷ S.D.: *Bw*; Enter Venus at another doore, and takes Ascanius by the sleeve *Q*

³⁸ S.D.: *D*

³⁹ Blushing: With blushing *C*

⁴⁰ Hyacinthe: hyacinths *D C*

⁴¹ Cithereas: Citheidas *Q*

⁴² S.D.: *D*

The crye of beasts, the ratling of the windes, **CLASSICAL**
parallel?? Check Cymbeline??

Or whisking of these leaves, all shall be still,
And nothing interrupt thy quiet sleepe,
Till I returne and take thee hence againe.

Exit.

Enter Cupid solus [for Ascanius] .

Now *Cupid* cause the Carthaginian Queene,
To be inamoured of thy brothers looks,
Convey this golden arrowe in thy sleeve,
Lest she imagine thou art *Venus* sonne:
And when she strokes thee softly on the head,
Then shall I touch her breast and conquer her.

IARBUS

How long faire *Dido* shall I pine for thee?
Tis not enough that thou doest graunt me love,
But that I may enjoy what I desire:
That love is childish which consists in words.

Iarbus, know that thou of all my wooers
(And yet have I had many mightier Kings)
Hast had the greatest favours I could give:
I feare me *Dido* hath been counted light,
In being too familiar with *Iarbus*:
Albeit the Gods doe know no wanton thought
Had ever residence in *Didos* breast.

But *Dido* is the favour I request.

Feare not *Iarbus*, *Dido* may be thine.

Looke sister how *Aeneas* little sonne
Playes with your garments and imbraceth you.

No *Dido* will not take me in her armes,
I shall not be her sonne, she loves me not.

Weepe not sweet boy, thou shalt be *Didos* sonne,
 Sit in my lap and let me heare thee sing. [*Cupid sings.*]³ 25
 No more my child, now talke another while,
 And tell me where learndst⁴ thou this pretie song?

My cosin *Helen* taught it me in *Troy*.

¹ Act Three, Scene One: Actus 3. Scena I. *Q*

² thee: thy Ox

³ S.D.: H ⁴ learndst: learnst *Q Ox H R G McK TB*

How lovely is *Ascanius* when he smiles?
CUPID
Will *Dido* let me hang about her necke? 30
DIDO
I wagge, and give thee leave to kisse her to.
CUPID
What will you give me now? ⁵ Ile have this Fanne.
DIDO
Take it *Ascanius*, for thy fathers sake.
IARBUS
Come *Dido*, leave *Ascanius*, let us walke.
DIDO
Goe thou away, *Ascanius* shall stay. 35
IARBUS
Ungentle Queene, is this thy love to me?
DIDO
O stay *Iarbus*, and Ile goe with thee.
CUPID
And if my mother goe, Ile follow her.
DIDO
Why staiest thou here? thou art no love of mine.⁶
IARBUS
Iarbus dye, seeing she abandons thee. 40
DIDO
No, live *Iarbus*, what hast thou deserv'd,
That I should say thou art no love of mine?
Something thou hast deserv'd.— Away⁷ I say,
Depart from *Carthage*, come not in my sight.
IARBUS
Am I not King of rich *Getulia*? 45
DIDO
Iarbus pardon me, and stay a while.
CUPID
Mother, looke here.
DIDO
What telst thou me of rich *Getulia*?
Am not I Queen of *Libia*? then depart.
IARBUS
I goe to feed the humour of my Love, 50
Yet not from *Carthage* for a thousand worlds.
DIDO
Iarbus.
IARBUS

⁵ me now?: me? now *Q Ox H R C G McK TB Rv*

⁶ (period): ? *Q*

⁷ deserv'd.—Away: deseru'd,away I say *Q*

Doth *Dido* call me backe?

DIDO

No, but I charge thee never looke on me.

IARBUS

Then pull out both mine eyes, or let me dye.

55

*Exit Iarbus*⁸.

ANNA

Wherefore doth *Dido* bid *Iarbus* goe?

DIDO

Because his lothsome sight offends mine eye⁹,

And in my thoughts is shrin'd another love¹⁰:

O *Anna*, didst thou know how sweet love were,

Full soone wouldst thou abjure this single life.

60

ANNA

Poore soule I know too well the sower¹¹ of love,

[Aside.]

O that *Iarbus* could but fancie me.

DIDO

Is not *Aeneas* faire and beautifull?

ANNA

Yes, and *Iarbus* foule and favourles.

DIDO

Is he not eloquent in all his speech?

65

ANNA

Yes, and *Iarbus* rude and rusticall.

DIDO

Name not *Iarbus*, but sweete *Anna* say,

Is not *Aeneas* worthie *Didos* love?

ANNA

O sister, were you Empresse of the world,

Aeneas well deserves to be your love,

70

So lovely is he that where ere he goes,

The people swarme to gaze him in the face.

DIDO

But tell them none shall gaze on him but I,

Lest their grosse eye-beames taint my lovers cheekes:

Anna, good sister *Anna* goe for him,

75

Lest with these sweete thoughts I melt cleane away.

ANNA

Then sister youle abjure *Iarbus* love?

DIDO

Yet must I heare that lothsome name againe?

⁸ *Iarbus*: *Exit Iarb. Q*

⁹ eye: eyes *C*

¹⁰ love: Iove *Q Ox H R G*

¹¹ sower: power *Ox H R*

Runne for *Aeneas*, or Ile flye to him. *Exit Anna.*
CUPID
You shall not hurt my father when he comes. 80
DIDO
No, for thy sake Ile love thy father well.
O dull conceipted *Dido*, that till now
Didst never thinke *Aeneas* beautifull:
But now for quittance of this oversight,
Ile make me bracelets of his golden haire, 85
His glistering¹² eyes shall be my looking glasse,
His lips an altar, where Ile offer up
As many kisses as te Sea hath sands,
In stead of musicke I will heare him speake,
His lookes shall be my only Librarie, 90
And thou *Aeneas*, *Didos* treasure,
In whose faire bosome I will locke more wealth,
Then twentie thousand Indiaes can affoord:
O here he comes, love, love, give *Dido* leave
To be more modest then her thoughts admit, 95
Lest I be made a wonder to the world.
[*Enter Aeneas, Achates, Sergestus, Illioneus, and Cloanthus.*]¹³
Achates, how doth *Carthage* please your Lord?
ACHATES
That will *Aeneas* shewe your majestie.
DIDO
Aeneas, art thou there?
AENEAS
I understand your highnesse sent for me. 100
DIDO
No, but now thou art here, tell me in sooth clumsy and ridicule
In what might *Dido* highly pleasure thee.
AENEAS
So much have I receiv'd at *Didos* hands,
As without blushing I can aske no more:
Yet Queene of *Affricke*, are my ships unrigd, 105
My Sailes all rent in sunder with the winde,
My Oares broken, and my Tackling lost,
Yea all my Navie split with Rockes and Shelfes:
Nor Sterne nor Anchor have our maimed Fleete,
Our Masts the furious windes strooke over board: 110
Which piteous wants if *Dido* will supplie,
We will account her author of our lives.
DIDO

¹² glistering: glist'ning *Ox*

¹³ S.D.: *H*

Aeneas, Ile repaire thy Trojan ships,
 Conditionally that thou wilt stay with me,
 And let *Achates* saile to *Italy*: 115
 Ile give thee tackling made of riveld gold,
 Wound on the barks of odoriferous trees,
 Oares of massie Ivorie full of holes,
 Through which the water shall delight to play:
 Thy Anchors shall be hewed from Christall Rockes, 120
 Which if thou lose¹⁴ shall shine above the waves:
 The Masts whereon thy swelling sailes shall hang,
 Hollow Pyramides of silver plate:
 The sailes of foulded Lawne, where shall be wrought
 The warres of *Troy*, but not *Troyes* overthrow: 125
 For ballace, emptie *Didos* treasure,
 Take what ye will, but leave *Aeneas* here.
Achates, thou shalt be so meanly¹⁵ clad,
 As Seaborne Nymphes shall swarme about thy ships,
 And wanton Mermaides court thee with sweete songs, 130
 Flinging in favours of more soveraigne worth,
 Then *Thetis* hangs about *Apolloes* necke,
 So that *Aeneas* may but stay with me.
 AENEAS
 Wherefore would *Dido* have *Aeneas* stay?
 DIDO
 To warre against my bordering enemies: 135
Aeneas, thinke not *Dido* is in love:
 For if that any man could conquer me,
 I had been wedded ere *Aeneas* came:
 See where the pictures of my suiters hang,
 And are not these as faire as faire may be? 140
 ACHATES
 I saw this man at *Troy* ere *Troy* was sackt.
 AENEAS
 I this in *Greece* when *Paris* stole fair *Helen*.
 ILLIONEUS
 This man and I were at *Olympias*¹⁶ games.
 SERGESTUS
 I know this face, he is a Persian borne,
 I traveld with him to *Aetolia*. 145
 CLOANTHUS
 And I in *Athens* with this gentleman,
 Unlesse I be deceiv'd disputed once.
 DIDO

¹⁴ lose: loose C

¹⁵ meanly: seemly D B: meetly D: newly Coll C

¹⁶ Olympia's: D C B M: Olympus Q

But speake *Aeneas*, know you none of these?

AENEAS

No Madame, but it seemes that these are Kings.

DIDO

All these and others which I never sawe, 150

Have been most urgent suiters for my love,

Some came in person, others sent their Legats:

Yet none obtaind me, I am free from all.¹⁷—¹⁸

And yet God knowes intangled unto one.—¹⁹ [*Aside.*]

This was an Orator, and thought by words 155

To compasse me, but yet he was deceiv'd:

And this a Spartan Courtier vaine and wilde,

But his fantastick humours pleasde not me:

This was *Alcion*, a Musition,

But playd he nere so sweet, I let him goe: 160

This was the wealthie King of *Thessaly*,

But I had gold enough and cast him off:

This *Meleagers* sonne, a warlike Prince,

But weapons gree²⁰ not with my tender yeares:

The rest are such as all the world well knowes, 165

Yet how²¹ I sweare by heaven and him I love,

I was as farre from love, as they from hate. AMORES??

CATULLUS??

AENEAS

O happie shall he be whom *Dido* loves.

DIDO

Then never say that thou art miserable,

Because it may be thou shalt be my love: 170

Yet boast not of it, for I love thee not,

And yet I hate thee not:—²² O if I speake

I shall betray my selfe:—²³ *Aeneas* speake²⁴,

We two will goe a hunting in the woods,

175

¹⁷ (period): (comma) *Q*

¹⁸ —: *om.* *Q*

¹⁹ —: *om.* *Q*

²⁰ gree: greed *G*

²¹ how: here *Ox HR C*: now *D, B, TB, M, RI I*

²² —: *om.* *Q*

²³ —: *om.* *Q*

²⁴ speake: Speake! *McK*: come *D1 D2 B*: hark *D1*

But not so much for thee, thou art but one,
As for *Achates*, and his followers.

Exeunt.

Act Three, Scene Two¹ not in Q

Enter Juno to Ascanius asleepe.

JUNO

Here lyes my hate, *Aeneas* cursed brat,
 The boy wherein false destinie delights,
 The heire of fame², the favorite of the fates³,
 That ugly impe that shall outweare my wrath,
 And wrong my deitie with high disgrace: 5
 But I will take another order now,
 And race th'eternall Register of time:
Troy shall no more call him her second hope,
 Nor *Venus* triumph in his tender youth:
 For here in spight of heaven Ile murder him, 10
 And feede infection with his let out⁴ life:
 Say *Paris*, now shall *Venus* have the ball?
 Say vengeance, now shall her *Ascanius* dye?⁵
 O no God wot, I cannot watch my time,
 Nor quit good turnes with double fee downe told: 15
 Tut, I am simple,⁶ without⁷ minde⁸ to hurt,
 And have no gall at all to grieve my foes:
 But lustfull *Jove* and his adulterous child,
 Shall finde it written on confusions front,
 That onely *Juno* rules in *Rhamnuse* towne. 20

Enter Venus.

VENUS

What should this meane? my Doves are back returnd,
 Who warne me of such⁹ daunger prest at hand,
 To harme my sweete *Ascanius* lovely life.
Juno, my mortall foe, what make you here?
 Avaunt old witch and trouble not my wits. 25

JUNO

Fie *Venus*, that such causeles words of wrath,
 Should ere defile so faire a mouth as thine:
 Are not we both sprong of celestiall rase,
 And banquet as two Sisters with the Gods?
 Why is it then displeasure should disjoyne, 30

¹ Scene II: *H*

² fame: furie *Q Ox H R D B TB McK RI*: *Troy C*: furies *G*

³ the fates: the face *Q*: fate *Rv*

⁴ let out: left out *Q*

⁵ ?: (period) *Q*

⁶ (comma): *om. Q*

⁷ without: with ought made *McK*

⁸ minde: made *Q*: might *Ox H R*

⁹ such: some *C*

Whom kindred and acquaintance counites?¹⁰

VENUS

Out hatefull hag, thou wouldst have slaine my sonne,
Had not my Doves discov'rd thy entent:

But I will teare thy eyes fro forth thy head,

And feast the birds with their bloud-shotten balles, 35

If thou but lay thy fingers on my boy.

JUNO

Is this then all the thanks that I shall have,

For saving him from Snakes and Serpents stings,

That would have kild him sleeping as he lay?

What though I was offended with thy sonne, 40

And wrought him mickle woe on sea and land,

When for the hate of Troian *Ganimed*,

That was advanced by my *Hebes* shame,

And *Paris* judgement of the heavenly ball,

I mustred all the windes unto his wracke, 45

And urg'd each Element to his annoy:

Yet now I doe repent me of his ruth,

And wish that I had never wrongd him so:

Bootles I sawe it was to warre with fate,

That hath so many unresisted friends: 50

Wherefore I chaungd¹¹ my counsell with the time,

And planted love where envie erst had sprong.

VENUS

Sister of *Jove*, if that thy love be such,

As these thy protestations doe paint forth,

We two as friends one fortune will devide: 55

Cupid shall lay his arrowes in thy lap,

And to a Scepter chaunge his golden shafts,

Fancie and modestie shall live as mates,

And thy faire peacockes by my pigeons pearch:

Love my *Aeneas*, and desire is thine, 60

The day, the night, my Swannes, my sweetes are thine.

JUNO

More then melodious are these words to me,

That overcloy my soule with their content:

Venus, sweete *Venus*, how may I deserve

Such amourous favours at thy beautious hand? 65

But that thou maist more easilie perceive,

How highly I doe prize this amitie,

Harke to a motion of eternall league,

Which I will make in quittance of thy love:

Thy sonne thou knowest with *Dido* now remaines, 70

¹⁰ ?: (period) *Q*

¹¹ chaungd: chaunge *Q Ox H R TB*

And feedes his eyes with favours of her Court,
 She likewise in admyring spends her time,
 And cannot talke nor thinke of ought but him:
 Why should not they then joyne in marriage,
 And bring forth mightie Kings to Carthage towne, 75
 Whom casualtie of sea hath made such friends?
 And *Venus*, let there be a match confirmd
 Betwixt these two, whose loves are so alike,
 And both our Deities conjoynd in one,
 Shall chaine felicitie unto their throne. 80
 VENUS
 Well could I like this reconcilements meanes,
 But much I feare my sonne will nere consent,
 Whose armed soule alreadie on the sea,
 Darts forth her light¹² to¹³ *Lavinias*¹⁴ shoare.
 JUNO
 Faire Queene of love, I will devorce these doubts, 85
 And finde the way to wearie such fond thoughts:
 This day they both a hunting forth will ride
 Into these¹⁵ woods, adjoyning to these walles,
 When in the midst of all their gamesome sports,
 Ile make the Clowdes dissolve their watrie workes, 90
 And drench *Silvanus* dwellings with their shewers,
 Then in one Cave the Queene and he shall meete,
 And interchangeably discourse their thoughts,
 Whose short conclusion will seale up their hearts,
 Unto the purpose which we now propound. 95
 VENUS
 Sister, I see you savour of my wiles,
 Be it as you will have it¹⁶ for this once,
 Meane time, *Ascanius* shall be my charge,
 Whom I will beare to *Ida* in mine armes,
 And couch him in *Adonis* purple downe. 100
Exeunt.

¹² light: lightning *D*

¹³ to *D G*: unto *Br C B D*

¹⁴ *Lavinias*: *Lavinian D*: the *Lavinian G*: *Lavinium's G*

¹⁵ these: the *D C B G McK*

¹⁶ have it: have it *DI*: have *Q DI M Rv*

Act Three, Scene Three Om. Q

Enter Dido, Aeneas, Anna, Iarbus, Achates, [Cupid for Ascanius,] and followers.

DIDO

Aeneas, thinke not but I honor thee,
That thus in person goe with thee to hunt:
My princely robes thou seest are layd aside,
Whose glittering pompe *Dianas* shrowdes¹ supplies,
All fellowes² now,³ disposde alike to sporte, 5
The woods are wide, and we have store of game:
Faire Troian, hold my golden bowe awhile,
Untill I gird my quiver to my side:
Lords goe before, we two must talke alone.

IARBUS

Ungentle, can she wrong *Iarbus* so? 10
Ile dye before a stranger have that grace:
We two will talke alone, what words be these?

DIDO

What makes *Iarbus* here of all the rest?
We could⁴ have gone without your companie.

AENEAS

But love and duetie led him on perhaps, 15
To presse beyond acceptance to your sight.

IARBUS

Why,⁵ man of *Troy*, doe I offend thine eyes?
Or art thou grievde thy betters presse so nye?

DIDO

How now Getulian, are ye⁶ growne so brave,
To challenge us with your comparisons? 20
Pesant, goe seeke companions like thy selfe,
And meddle not with any that I love:
Aeneas, be not movde at what he sayes,
For otherwhile he will be out of joynt.

IARBUS

Women may wrong by priviledge of love: 25
But should that man of men (*Dido* except)
Have taunted me in these opprobrious termes,
I would have either drunke his dying bloud,

¹ shrowdes: shroud Ox SR D C B

² fellowes: follow us C

³ (comma): om. Q

⁴ could: would Ox SR

⁵ (comma): om. Q

⁶ ye: you D B

Or els I would have given my life in gage.⁷
DIDO
Huntsmen, why pitch you not your toyles apace, 30
And rowse the light foote Deere from forth their laire?⁸
ANNA
Sister, see see *Ascanius* in his pompe,
Bearing his huntspeare bravely in his hand.
DIDO
Yea little sonne, are you so forward now?
CUPID⁹
I mother, I shall one day be a man, 35
And better able unto other armes.¹⁰
Meane time these wanton weapons serve my warre,
Which I will breake betwixt a Lyons jawes.
DIDO
What, darest thou looke a Lyon in the face?
CUPID¹¹
I, and outface him to, doe what he can. 40
ANNA
How like his father speaketh he in all?
AENEAS
And mought I live to see him sacke rich *Thebes*,
And bade his speare with Grecian Princes heads,
Then would I wish me with *Anchises* Tombe,
And dead to honour that hath brought me up. 45
IARBUS
And might I live to see thee shipt away,
And hoyst aloft on *Neptunes* hideous hilles,
Then would I wish me in faire *Didos* armes,
And dead to scorne that hath pursued me so.
AENEAS
Stoute friend *Achates*, doest thou¹² know this wood? 50
ACHATES
As I remember, here you shot the Deere,
That sav'd your famisht souldiers lives from death,
When first you set your foote upon the shoare,
And here we met faire *Venus* Virgine like,
Bearing her bowe and quiver at her backe. 55
AENEAS
O how these irksome labours now delight,

⁷ (period): ? *Q*

⁸ ? : . *Q*

⁹ Cupid: Asca. *Q*

¹⁰ (period): (comma) *Q*

¹¹ Cupid: Asca. *Q*

¹² thou: *om. Ox*

And overjoy my thoughts with their escape:
Who would not undergoe all kind of toyle,
To be well stor'd with such a winters tale?

DIDO

Aeneas, leave these **dumpes** and lets away, 60
Some to the mountaines, some unto the soyle,
You to the vallies, thou unto the house. [*To Iarbus.*]
*Exeunt omnes: manet*¹³ [*Iarbus*].

IARBUS

I, this it is which wounds me to the death,
To see a Phrigian far fet¹⁴ on¹⁵ the sea,
Preferd before a man of majestie: 65
O love, O hate, O cruell womens hearts,
That imitate the Moone in every chaunge,
And like the Planets ever love to raunge:
What shall I doe thus wronged with disdaine?
Revenge me on *Aeneas*, or on her: 70
On her? fond man, that were to warre gainst heaven,
And with one shaft provoke ten thousand darts:
This Troians end will be thy envies aime,
Whose bloud will reconcile thee to content,
And make love drunken with thy sweete desire: 75
But *Dido* that now holdeth him so deare,
Will dye with very tidings of his death:
But time will discontinue her content,
And mould her minde unto newe fancies¹⁶ shapes:
O God of heaven, turne the hand of fate 80
Unto that happie day of my delight,
And then, what then? *Iarbus* shall but love:
So doth he now, though not with equall game,
That resteth in the rivall of thy paine,
Who nere will cease to soare till he be slaine. 85
Exit.

¹³ manet: manent *Q*

¹⁴ far fet: far set *Ox H R*: forfeit *Ri Rv Br*

¹⁵ on: to *Q Ox H R Ri Rv*: o'er *D C B G McK*: o' *TB M*

¹⁶ fancies: fancies' *Ox H R D1 C G*: fancy's *D2 B M RI Rv*

III.iv¹

The storme. Enter Aeneas and Dido in the Cave at severall times.

DIDO

Aeneas.

AENEAS

Dido.

DIDO

Tell me deare love, how found you out this Cave?

AENEAS

By chance sweete Queene, as *Mars* and *Venus* met.

DIDO

Why, that was in a net, where² we are loose,
And yet I am not free, oh would I were.

5

AENEAS

Why, what is it³ that *Dido* may desire
And not obtaine, be it in humane power?

DIDO

The thing that I will dye before I aske,
And yet desire to have before I dye.

AENEAS

It is not ought *Aeneas* may atchieve?

10

DIDO

Aeneas no, although his eyes doe pearce.

AENEAS

What, hath *Iarbus* angred her in ought?
And will she be avenged on his life?

DIDO

Not angred me, except in angring thee.

AENEAS

Who then of all so cruell may he be,

15

That should detaine thy eye in his defects?

DIDO

The man that I doe eye where ere I am,
Whose amorous face like *Pean*⁴ sparkles fire,
When as he buts his beames on *Floras* bed,
Prometheus hath⁵ put on *Cupids* shape,

20

¹ III.iv: *H*

² where: here *Ox H R C*

³ it: *om. Ox H R C*

⁴ Pean: *Paeon's Ox H R*

⁵ hath: now hath *G*

And I must perish in his burning armes.

Aeneas, O *Aeneas*, quench these flames.

AENEAS

What ailes my Queene, is she falne sicke of late?

DIDO

Not sicke my love, but sicke:⁶ —⁷I must conceale
The torment, that it bootes me not reveale,

25

And yet Ile speake, and yet Ile hold my peace,
Doe shame her worst, I will disclose my griefe:—⁸

Aeneas, thou art he, what did I say?

Something it was that now I have forgot.

AENEAS

What meanes faire *Dido* by this doubtfull speech?

30

DIDO

Nay, nothing, but *Aeneas* loves me not.

AENEAS

Aeneas thoughts dare not ascend so high
As *Didos* heart, which Monarkes might not scale.

DIDO

It was because I sawe no King like thee,
Whose golden Crowne might ballance my content:

35

But now that I have found what to effect,
I followe one that loveth fame for⁹ me,
And rather had seeme¹⁰ faire to¹¹ *Sirens* eyes,
Then to the Carthage Queene that dyes for him.

AENEAS

If that your majestie can looke so lowe,

40

As my despised worts, that shun all praise,
With this my hand I give to you my heart,
And vow by all the Gods of Hospitalitie,
By heaven and earth, and my faire brothers bowe,
By *Paphos*, *Capys*, and the purple Sea,

45

From whence my radiant mother did descend¹²,
And by this Sword that saved me from the Greekes,
Never to leave these newe upreared walles,

⁶ (colon): (comma) *Q*

⁷ —: *om.* *Q*

⁸ griefe:—: (colon) *Q*

⁹ for: 'fore *Br D C B G*

¹⁰ seeme: seen *Ox H R*

¹¹ faire to: faire *Q Ox H R*: foreign *Coll*: fair in *D B G Ri*

¹² descend: ascend *Br B*

Never to like or love any but her.

50

DIDO

What more then Delian¹³ musicke doe I heare,
That calles my soule from forth his living seate,
To move unto the measures of delight¹⁴:

Kind clowdes that sent forth such a curteous storme,
As made disdaine to flye to fancies lap:

55

Stoute love in mine armes make thy *Italy*,

Whose Crowne and kingdome rests¹⁵ at thy commande:
Sicheus, not *Aeneas* be thou calde:

The King of *Carthage*, not *Anchises* sonne:

Hold, take these Jewels at thy Lovers hand,

60

These golden bracelets, and this wedding ring,
Wherewith my husband woo'd me yet a maide,
And be thou king of *Libia*, by my guift.

Exeunt to the Cave.

¹³ Delian: delian *Q*

¹⁴ delight: delights *Ox*

¹⁵ rests: rest *Ox H R C*

Act Four, Scene One¹

Enter Achates, [Cupid for] Ascanius, Iarbus, and Anna.

ACHATES

Did ever men see such a sudden storme?

Or day so cleere so suddenly orecast?

IARBUS

I thinke some fell Inchantresse dwelleth here,

That² can call them forth³ when as she please,

And dive into blacke tempests treasurie,

5

When as she meanes to maske the world with clowdes.

ANNA

In all my life I never knew the like,

It haild, it snowde, it lightned all at once.

ACHATES

I thinke it was the divels revelling night,

There was such hurly burly in the heavens:

10

Doubtles *Apollos* Axeltree is crackt

Or aged *Atlas* shoulder out of joynt,

The motion was so over violent.

IARBUS

In all this coyle, where have ye left the Queene?

CUPID⁴

Nay, where is my warlike father, can you tell?

15

ANNA

Behold where both of them come forth the Cave.

IARBUS

Come forth the Cave: can heaven endure this⁵ sight?

Iarbus, curse that unrevenging *Jove*,

Whose flintie darts⁶ slept in *Tipheus*⁷ den,

20

Whiles these adulterors surfetted with sinne:

Nature, why mad'st me not some poysonous beast,

That with the sharpnes of my edged sting,

I might have stakte them both unto the earth,

Whil'st they were sporting in this darksome Cave?

*[Enter Aeneas and Dido.]*⁸

AENEAS

25

¹ Act Four, Scene One: Actus 4. Scena I. *Q*

² That: One that *G*

³ them forth: forth the winds *B*

⁴ Cupid: Asca. *Q*

⁵ this: the *Ox* *H R*

⁶ darts: dart *B*

⁷ Tipheus: *T*iphous *Q*

⁸ S.D.: *H*

The ayre is cleere, and Southerne windes are whist,
Come *Dido*, let us hasten to the towne,
Since gloomie *Aeolus* doth cease to frowne.

DIDO

Achates and *Ascanius*, well met.

AENEAS

Faire *Anna*, how escapt you from the shower?

ANNA

As others did, by running to the wood.

30

DIDO

But where were you *Iarbus* all this while?

IARBUS

Not with *Aeneas* in the ugly Cave.

DIDO

I see *Aeneas* sticketh in your minde,

But I will soone put by that stumbling blocke,

And quell those hopes that thus employ your cares⁹.

35

Exeunt.

⁹ cares: *H*: eares *Q Rv*

Act Four, Scene 2¹

Enters Iarbus to Sacrifize.

IARBUS

Come servants, come bring forth the Sacrifize,
That I may pacifie that gloomie *Jove*,
Whose emptie Altars have enlarg'd our illes.
Eternall *Jove*, great master of the Clowdes,
Father of gladnesse, and all frolicke thoughts, 5
That with thy gloomie hand corrects the heaven,
When ayrie creatures warre amongst themselves:
Heare, heare, O heare *Iarbus* plaining prayers,
Whose hideous ecchoes make the welkin howle,
And all the woods *Eliza* to resound: 10
The woman that thou wild us entertaine,
Where² straying in our borders up and downe,
She crav'd a hide of ground to build a towne,
With whom we did devide both lawes and land,
And all the fruites that plentie els sends forth, 15
Scorning our loves and royall marriage rites,
Yeelds up her beautie to a strangers bed,
Who having wrought her shame, is straight way fled:
Now if thou beest a pitying God of power,
On whom ruth and compassion ever waites, 20
Redresse these wrongs, and warne him to his ships
That now afflicts me with his flattering eyes³.

Enter Anna.

ANNA

How now *Iarbus*, at your prayers so hard?

IARBUS

I *Anna*, is there ought you would with me?

ANNA

Nay, no such waightie busines of import, 25
But may be slackt untill another time:
Yet if you would partake with me the cause
Of this devotion that detaineth you,
I would be thankfull for such curtesie.

IARBUS

Anna, against this Troian doe I pray, 30
Who seekes to rob me of thy Sisters love,
And dive into her heart by coloured looks.

¹ Scene II: *H*

² Where: When *Coll*

³ eyes: lips *Coll*

ANNA

Alas poore King that labours so in vaine,
For her that so delighteth in thy paine:
Be rul'd by me, and seeke some other love, 35
Whose yeelding heart may yeeld thee more reliefe.

IARBUS

Mine eye is fixt where fancie cannot start,
O leave me, leave me to my silent thoughts,
That register the numbers⁴ of my ruth,
And I will either move the thoughtles flint, 40
Or drop out both mine eyes in drisling teares,
Before my sorrowes tide have⁵ any stint.

ANNA

I will not leave *Iarbus* whom I love,
In this delight of dying pensivenes:
Away with *Dido*, *Anna* be thy song, 45
Anna that doth admire thee more then heaven.

IARBUS

I may nor will list to such loathsome chaunge,
That intercepts the course of my desire:
Servants, come fetch these emptie vessels here,
For I will flye from these alluring eyes, 50
That doe pursue my peace where ere it goes⁶.
Exit.

ANNA

Iarbus stay, loving *Iarbus* stay,
For I have honey to present thee with:
Hard hearted, wilt not deigne to heare me speake?⁷
Ile follow thee with outcryes nere the lesse, 55
And strewe thy walkes with my discheveld haire
Exit.

⁴ numbers: number *Ox H R*

⁵ have: has *Ox H R C*

⁶ goes: flies *Coll*

⁷ ?: (comma) *Q*

Act Four, Scene 3¹

Enter Aeneas alone.

AENEAS

Carthage, my friendly host adue,
Since destinie doth call me from thy² shoare:
Hermes this night descending in a dreame,
Hath summond me to fruitfull *Italy*:
Jove wils it so, my mother wils it so: 5
Let my *Phenissa* graunt, and then I goe:
Graunt she or no, *Aeneas* must away,
Whose golden fortunes³ clogd with courtly ease,
Cannot ascend to Fames immortall house,
Or banquet in bright honors burnisht hall, 10
Till he hath furrowed *Neptunes* glassie fieldes,
And cut passage through his toples hilles:
Achates come forth, *Sergestus*, *Illioneus*,
Cloanthus, haste away, *Aeneas* calles.

Enter Achates, Cloanthus, Sergestus, and Illioneus.

ACHATES

What willes our Lord, or wherefore did he call? 15

AENEAS

The dreames⁴ (brave mates) that did beset my bed
When sleepe but newly had imbrast the night
Commaunds me leave these unrenowmed reames⁵,
Whereas Nobilitie abhors to stay,
And none but base *Aeneas* will abide: 20
Abourd, abourd, since Fates doe bid abourd,
And slice the Sea with sable coloured ships,
On whom the nimble windes may all day waight,
And follow them as footemen through the deepe:
Yet *Dido* casts her eyes like anchors out, 25
To stay my Fleete from loosing⁶ forth the Bay:
Come backe, come backe, I heare her crye a farre,

¹ Scene III: *H*

² thy: the *Q McKTB M Bi Rv*

³ fortunes: fortune *Ox H R C*

⁴ dreames: dream *Ox H R D C*

⁵ reames: beames *Q Ox H R*

⁶ loosing: losing *Ox*

And let me linke thy⁷ bodie to my⁸ lips,
That tyed together by the striving tongues,
We may as one saile into *Italy*. 30

ACHATES

Banish that ticing dame from forth your mouth,
And follow your foreseeing starres⁹ in all;
This is no life for men at armes to live,
Where daliance doth consume a Souldiers strength,
And wanton motions of alluring eyes, 35
Effeminate our mindes inur'd to warre.

ILLIONEUS

Why, let us build a Citie of our owne,
And not stand lingering here for amorous looks:
Will *Dido* raise old *Priam* forth his grave,
And build the towne againe the Greekes did burne? 40
No no, she cares not how we sinke or swimme
So she may have *Aeneas* in her armes.

CLOANTHUS

To *Italy*, sweete friends to *Italy*,
We will not stay a minute longer here.

AENEAS

Troians abourd, and I will follow you, 45
[*Exeunt omnes, manet Aeneas.*]¹⁰

I faine would goe, yet beautie calles me backe:
To leave her so and not once say farewell,
Were to transgresse against all lawes of love:
But if I use such ceremonious thankses,
As parting friends accustome on the shoare, 50
Her silver armes will coll¹¹ me round about,
And teares of pearle, crye stay, *Aeneas*, stay:
Each word she sayes will then containe a Crowne,
And every speech be ended with a kisse:
I may not dure this female drudgerie, 55
To sea *Aeneas*, finde out *Italy*.

Exit.

⁷ thy: my *Q Ox H R M*

⁸ my *Q*: thy *Ox H R M*

⁹ starres: star *Ox S R*

¹⁰ S.D.: *D*

¹¹ coll: coll *C*: coil *Ox H R C*

Act Four, Scene Four¹

Enter Dido and Anna [with traine].

DIDO

O *Anna*, runne unto the water side,
They say *Aeneas* men are going abourd,
It may be he will steale away with them:
Stay not to answe me, runne *Anna* runne. [*Exit Anna.*]²
O foolish Trojans that would steale from hence, 5
And not let *Dido* understand their drift:
I would have given *Achates* store of gold,
And *Illioneus* gum and Libian spice,
The common souldiers rich imbrodered coates,
And silver whistles to controule the windes, 10
Which *Circes*³ sent *Sicheus* when he lived:
Unworthie are they of a Queenes reward:
See where they come, how might I doe to chide?

Enter Anna, with Aeneas, Achates, Illioneus, and Sergestus.

ANNA

Twas time to runne, *Aeneas* had been gone,
The sailes were hoysing up, and he abourd. 15

DIDO

Is this thy love to me?

AENEAS

O princely *Dido*, give me leave to speake,
I went to take my farewell of *Achates*.

DIDO

How haps *Achates* bid me not farewell?

ACHATES

Because I feard your grace would keepe me here. 20

DIDO

To rid thee of that doubt, abourd againe,
I charge thee put to sea and stay not here.

ACHATES

Then let *Aeneas* goe abourd with us.

DIDO

Get you abourd, *Aeneas* meanes to stay.

AENEAS

The sea is rough, the windes blow⁴ to the shoare. 25

DIDO

O false *Aeneas*, now the sea is rough,

¹ Scene IV: *H*

² S.D.: *D*

³ *Circes*: *Circe Ox H R D C B T B*

⁴ windes blow: wind blows *Ox H R C*

But when you were aboutd twas calme enough,
 Thou and *Achates* ment to saile away.

AENEAS
 Hath not the Carthage Queene mine onely sonne?
 Thinkes *Dido* I will goe and leave him here? 30

DIDO
Aeneas pardon me, for I forgot
 That yong *Ascanius* lay with me this night:
 Love made me jealous, but to make amends,
 Weare the emperiall Crowne of *Libia*,
 Sway thou the Punike Scepter in my steede, 35
 And punish me *Aeneas* for this crime.
 [*Gives him crowne and scepter.*]⁵

AENEAS
 This kisse shall be faire *Didos* punishment.

DIDO
 O how a Crowne becomes *Aeneas* head!
 Stay here *Aeneas*, and commaund as King.

AENEAS
 How vaine am I to weare this Diadem, 40
 And beare this golden Scepter in my hand?
 A Burgonet of steele, and not a Crowne,
 A Sword, and not a Scepter fits *Aeneas*.

DIDO
 O keepe them still, and let me gaze my fill:
 Now lookes *Aeneas* like immortall *Jove*, 45
 O where is *Ganimed* to hold his cup,
 And *Mercury* to flye for what he calles?⁶
 Ten thousand *Cupids* hover in the ayre,
 And fanne it in *Aeneas* lovely face,
 O that the Clowdes were here wherein thou fledst⁷, 50
 That thou and I unseene might sport our selves:
 Heavens⁸ envious of our joyes is waxen pale,
 And when we whisper, then the starres fall downe,
 To be partakers of our honey talke.

AENEAS
 O *Dido*, patronesse of all our lives, 55
 When I leave thee, death be my punishment,
 Swell raging seas, frowne wayward destinies,
 Blow windes, threaten ye Rockes and sandie shelves,
 This is the harbour that *Aeneas* seekes,
 Lets see what tempests can anoy me now. 60

⁵ S.D.: *D*

⁶ ?: (comma) *Q*

⁷ fledst: fleest *Q Ox H R C G McK*

⁸ Heavens: Heaven *Ox H R D C B G M*

DIDO

Not all the world can take thee⁹ from mine armes,
Aeneas may commaund as many Moores,
As in the Sea are little water drops:
And now to make experience of my love,
Faire sister *Anna* leade my lover forth, 65
And seated on my Gennet, let him ride
As *Didos* husband through the Punicke¹⁰ streetes,
And will my guard with Mauritanian darts,
To waite upon him as their soveraigne Lord.

ANNA

What if the Citizens repine thereat? 70

DIDO

Those that dislike what *Dido* gives in charge,
Commaund my guard to slay for their offence:
Shall vulgar pesants storme at what I doe?
The ground is mine that gives them sustenance,
The ayre wherein they breathe, the water, fire, 75
All that they have, their lands, their goods, their lives,
And I the Goddess of all these, commaund
Aeneas ride as Carthaginian King.

ACHATES

Aeneas for his parentage deserves
As large a kingdome as is *Libia*. 80

AENEAS

I, and unlesse the destinies be false,
I shall be planted in as rich a land.

DIDO

Speake of no other land, this land is thine,
Dido is thine, henceforth Ile call thee Lord:
Doe as I bid thee sister, leade the way, 85
And from a turret Ile behold my love.

AENEAS

Then here in me shall flourish *Priams* race,
And thou and I *Achates*, for revenge,
For *Troy*, for *Priam*, for his fiftie sonnes,
Our kinsmens lives¹¹, and thousand guiltles soules, 90
Will leade an hoste against the hatefull Greekes,
And fire proude *Lacedemon* ore their heads.
Exit [with Troians].

DIDO

Speakes not *Aeneas* like a Conqueror?
O blessed tempests that did drive him in 95

⁹ thee: that *R C*

¹⁰ Punicke: punicke *Q*

¹¹ lives: loves *Q Ox H R TB Rv*

O happie sand that made him runne aground:
 Henceforth you shall be our¹² Carthage Gods:
 I, but it may be he will leave my love,
 And seeke a forraine land calde *Italy*:
 O that I had a charme to keepe the windes
 Within the closure of a golden ball 100
 Or that the Tyrrhen sea were in mine armes,
 That he might suffer shipwracke on my breast,
 As oft as he attempts to hoyst up saile:
 I must prevent him, wishing will not serve:
 Goe, bid my Nurse take yong *Ascanius*, 105
 And beare him in the countrey to her house,
Aeneas will not goe without his sonne:
 Yet lest he should, for I am full of feare,
 Bring me his oares, his tackling, and his sailes:
 [Exit a Lord.]
 What if I sinke his ships? O heele frowne: 110
 Better he frowne, then I should dye for grieve:
 I cannot see him frowne, it may not be:
 Armies of foes resolv'd to winne this towne,
 Or impious traitors vowde to have my life,
 Affright me not, onely *Aeneas* frowne 115
 Is that which terrifies poore *Didos* heart:
 Not bloudie speares appearing in the ayre,
 Presage the downfall of my Emperie,
 Nor blazing Commets threatens¹³ *Didos* death ,
 It is *Aeneas* frowne that ends my daies: 120
 If he forsake me not, I never dye,
 For in his lookes I see eternitie,
 And heele make me immortall with a kisse.

Enter a Lord.

LORD
 Your Nurse is¹⁴ gone with yong *Ascanius*,
 And heres *Aeneas* tackling, oares and sailes. 125
 DIDO
 Are these the sailes that in despight of me,
 Packt with the windes to beare *Aeneas* hence?
 Ile hang ye in the chamber where I lye,
 Drive if you can my house to *Italy*:
 Ile set the casement open that the windes 130
 May enter in, and once againe conspire
 Against the life of me poore Carthage Queene:

¹² our: 'mong our *D*: of our *BG*

¹³ threatens: threaten *Ox HR D C B Ri*

¹⁴ is: has *Ox*

But though he goe¹⁵, he stayes in Carthage still,
 And let rich Carthage fleete upon the seas,
 So I may have *Aeneas* in mine armes. 135
 Is this the wood that grew in Carthage plaines,
 And would be toyling in the watrie billowes,
 To rob their mistresse of her Troian guest?
 O cursed tree, hadst thou but wit or sense,
 To measure how I prize *Aeneas* love, 140
 Thou wouldst have leapt from out the Sailers hands,
 And told me that Aeneas ment to goe:
 And yet I blame thee not, thou art but wood.
 The water which our Poets terme a Nymph,
 Why did it suffer thee to touch her breast, 145
 And shrunke not backe, knowing my love was there?
 The water is an Element, no Nymph
 Why should I blame Aeneas for his flight?
 O Dido, blame not him, but breake his oares,
 These were the instruments that launcht him forth, 150
 Theres not so much as this base tackling too,
 But dares to heape up sorrowe to my heart:
 Was it not you that hoysed up these sailes?
 Why burst you not, and they fell in the seas?
 For this will Dido tye ye full of knots, 155
 And sheere ye all asunder with her hands:
 Now serve to chastize shipboyes for their faults
 Ye shall no more offend the Carthage Queene.
 Now let him hang my favours on his masts,
 And see if those will serve in steed of sailes: 160
 For tackling, let him take the chaines of gold,
 Which I bestowd upon his followers:
 In steed of oares, let him use his hands,
 And swim to Italy, Ile keepe these sure:
 Come beare them in. 165
*Exeunt [attended]*¹⁶.

¹⁵ he goe: ye go *D C B*

¹⁶ Exeunt [attended]: Exit *Q*

Act Four, Scene Five¹

Enter the Nurse with Cupid for Ascanius.

NURSE

My Lord *Ascanius*, ye² must goe with me.

CUPID

Whither must I goe? Ile stay with my mother.

NURSE

No, thou shalt goe with me unto my house,
I have an Orchard that hath store of plums,
Browne Almonds, Servises, ripe Figs and Dates,

5

Dewberries, Apples, yellow Orenes,
A garden where are Bee hives full of honey,
Musk-roses, and a thousand sort³ of flowers,
And in the midst doth run a silver streame,
Where thou shalt see the red gild fishes leape,
White Swannes, and many lovely water fowles:
Now speake *Ascanius*, will ye⁴ goe or no?

10

CUPID

Come come, Ile goe, how farre hence is your house

NURSE

But hereby child, we shall get thither straight.

CUPID

Nurse I am wearie, will you carrie me?

15

NURSE

I, so youle dwell with me and call me mother.

CUPID

So youle love me, I care not if I doe.

NURSE

That I might live to see this boy a man,
How pretilie he laughs, goe⁵ ye⁶ wagge,
Youle be a twigger⁷ when you come to age.

20

Say Dido what she will I am not old,

Ile be no more a widowe, I am young

Ile have a husband, or els a lover.

CUPID

A husband and no teeth!

NURSE

O what meane I to have such foolish thoughts!

25

Foolish is love, a toy.—⁸ O sacred love,

¹ Scene IV: *H*

² ye: you *Ox D B*

³ sort: sorts *Ox H R*

⁴ ye: you *D B*

⁵ goe: go to *B*

⁶ ye: you *D*

⁷ twigger: trigger *Coll*

If there be any heaven in earth, tis love:
 Especially in women of our⁹ yeares.—¹⁰
 Blush blush for shame, why shouldst thou thinke of love?
 A grave, and not a lover fits thy age:—¹¹ 30
 A grave?¹² why,¹³ I may live a hundred yeares,
 Fourescore is but a girles age, love is sweete:—¹⁴
 My vaines are withered, and my sinewes drie,
 Why doe I thinke of love now I should dye?
 CUPID
 Come Nurse. 35
 NURSE
 Well, if he come a wooing he shall speede,
 O how unwise was I¹⁵ to say him nay!
Exeunt.

⁸ —: , *Q*: ? *Coll*

⁹ your: *Q Ox H R D C B G McK TB M Ri Rv*: our Deighton *Bw*

¹⁰ --: *om. Q*

¹¹ --: *om. Q*

¹² ? *Ri Rv*: (comma) *Q Ox H R G McK TB*: ! *D C B M*

¹³ (comma) *D C B M*: ? *Q Ox H R G McK TB Ri Rv*

¹⁴ --: *om. Q*

¹⁵ was I: I was *Ox*

Act Five, Scene One¹

Enter Aeneas with a paper in his hand, drawing the platforme of the citie, with him Achates, [Sergestus,]² Cloanthus, and Illioneus.

AENEAS

Triumph, my mates, our travels are at end,
Here will *Aeneas* build a statelier *Troy*,
Then that which grim *Atrides* overthrew:
Carthage shall vaunt her pettie walles no more,
For I will grace them with a fairer frame, 5
And clad³ her in a Chrystall liverie,
Wherein the day may evermore⁴ delight:
From golden *India Ganges* will I fetch,
Whose wealthie streames may waite upon her towers,
And triple wise intrench her round about: 10
The Sunne from Egypt shall rich odors bring,
Wherewith his burning beames like labouring Bees,
That bade their thighes with *Hyblas* honeys spoyles⁵,
Shall here unburden their exhaled sweetes,
And plant our pleasant suburbes with her⁶ fumes. 15

ACHATES

What length or bredth shal this brave towne containe?

AENEAS

Not past foure thousand paces at the most.

ILLIONEUS

But what shall it be calde, *Troy* as before?

AENEAS

That have I⁷ not determinde with my selfe.

CLOANTHUS

Let it be term'd *Aenea* by your name. 20

SERGESTUS

Rather *Ascania* by your little sonne.

AENEAS

Nay, I will haue it calde *Anchisaeon*,
Of my old fathers name.

Enter Hermes with Ascanius.

HERMES

Aeneas stay, *Joves* Herald bids thee stay.

¹ Act Five, Scene One: Actus 5. *Q*

² S.D., Sergestus: *D*

³ clad: clothe *Ox HR*

⁴ evermore: overcome *Ox*

⁵ honeys spoyles: honey-spoils *Ox HR D C B*

⁶ her: their *D1 D2 B*

⁷ have I: I have *Ox*

AENEAS

Whom doe I see, *Joves* winged messenger?

25

Welcome to *Carthage* new erected towne.

HERMES

Why cosin, stand you building Cities here,
And beautifying the Empire of this Queene,
While *Italy* is cleane out of thy minde?

To too forgetfull of thine owne affayres, 30

Why wilt thou so betray thy sonnes good hap?

The king of Gods sent me from highest heaven,

To sound this angrie message in thine eares.

Vaine man, what Monarky expectst thou here?

Or with what thought sleepest thou in *Libia*⁸ shoare? 35

If that all glorie hath forsaken thee,

And thou despise the praise of such attempts:

Yet thinke upon *Ascanius* prophesie,

And yong *Iulus* more then thousand yeares,

Whom I have brought from *Ida* where he slept, 40

And bore yong *Cupid* unto *Cypresse Ile*.

AENEAS

This was my mother that beguild the Queene,

And made me take my brother for my sonne:

No marvell *Dido* though thou be in love,

That daylie dandlest⁹ *Cupid* in thy armes: 45

Welcome sweet child, where hast thou been this long?

ASCANIUS

Eating sweet Comfites with Queene *Didos* maide,

Who ever since hath luld me in her armes.

AENEAS

Sergestus, beare him hence unto our ships,

Lest *Dido* spying him¹⁰ keepe him for a pledge. 50

[*Exit Sergestus with Ascanius.*]¹¹

HERMES

Spendst thou thy time about this little boy,

And givest not eare unto the charge I bring?

I tell thee thou must straight to *Italy*,

Or els abide the wrath of frowning *Jove*. [*Exit.*]¹²

AENEAS

How should I put into the raging deepe, 55

Who have no sailes nor tackling for my ships?

⁸ in Libia: on Libia's *Ox H R C*

⁹ dandlest: danlest *Q*

¹⁰ spying him: spying *Ox H R*

¹¹ S.D.: *D*

¹² S.D.: *D*

What,¹³ would the Gods have me, *Deucalion* like,
 Flote up and downe where ere the billowes drive?
 Though she repairde my fleete and gave me ships,
 Yet hath she tane away my oares and masts, 60
 And left me neither saile nor sterne aboutd.

Enter to them Iarbus.

IARBUS

How now *Aeneas*, sad, what meanes¹⁴ these dumpes?

AENEAS

Iarbus, I am cleane besides¹⁵ my selfe,
Jove hath heapt on me such a desperate charge,
 Which neither art nor reason may atchieve, 65
 Nor I devise by what meanes to contrive.

IARBUS

As how I pray, may I entreate you tell.

AENEAS

With speede he bids me saile to *Italy*,
 When as¹⁶ I want both rigging for my fleete,
 And also furniture for these my men. 70

IARBUS

If that be all, then cheare thy drooping lookes,
 For I will furnish thee with such supplies:
 Let some of those thy followers goe with me,
 And they shall have what thing so ere thou needst.

AENEAS

Thankes good *Iarbus* for thy friendly ayde, 75
Achates and the rest shall waite on thee,
 Whil'st I rest thankfull for this curtesie.

Exit Iarbus and Aeneas traine.

Now will I haste unto *Lavinian* shoare,
 And raise a new foundation to old *Troy*,
 Witnes the Gods, and witnes heaven and earth, 80
 How loth I am to leave these *Libian* bounds,
 But that eternall *Jupiter* commands.

Enter Dido [attended] to¹⁷ Aeneas.

DIDO

I feare I sawe *Aeneas* little sonne,
 Led by *Achates*¹⁸ to the Troian fleete:
 If it be so, his father meanes to flye: 85
 But here he is, now *Dido* trie thy wit.

¹³ (comma): *om. Q*

¹⁴ meanes: mean *Ox H R D C*

¹⁵ besides: beside *Ox H R C*

¹⁶ When as: Whereas *Ox H R*

¹⁷ to: and *Q Ox H G T B*

¹⁸ Achates: Sergestus *D*

Aeneas, wherefore goe thy men abourd?
 Why are thy ships new rigd? or to what end
 Launcht from the haven, lye they in the Rhode?
 Pardon me though I aske, love makes me aske. 90
 AENEAS
 O pardon me, if I resolve thee why:
Aeneas will not faine with his deare love,
 I must from hence: this day swift *Mercury*
 When I was laying a platforme for these walles,
 Sent from his father *Jove*, appeared to me, 95
 And in his name rebukt me bitterly,
 For lingering here, neglecting *Italy*.
 DIDO
 But yet *Aeneas* will not leave his love?¹⁹
 AENEAS
 I am commaunded by immortall *Jove*,
 To leave this towne and passe to *Italy*, 100
 And therefore must of force.
 DIDO
 These words proceed not from *Aeneas* heart.
 AENEAS
 Not from my heart, for I can hardly goe,
 And yet I may not stay, *Dido* farewell.
 DIDO
 Farewell: is this the mends for *Didos* love? 105
 Doe Trojans use to quit their Lovers thus?
 Fare well may *Dido*, so *Aeneas* stay,
 I dye, if my *Aeneas* say farewell.
 AENEAS
 Then let me goe and never say farewell?²⁰
 DIDO
 Let²¹ me goe²², farewell²³, I must from hence,²⁴ 110
 These words are poyson to poore *Didos* soule,
 O speake like my *Aeneas*, like my love:
 Why look'st thou toward the sea? the time hath been
 When *Didos* beautie cha^{ind}²⁵ thine eyes²⁶ to her:
 Am I lesse faire then when thou sawest me first? 115
 O then *Aeneas*, tis for grieve of thee:
 Say thou wilt stay in *Carthage* with thy²⁷ Queene,

¹⁹ ?: (period) *Q*

²⁰ ?: (comma) *Q*

²¹ Let: O let *G*

²² goe: go is *C*

²³ farewell: farewell none *D2*: farewell or none *G*

²⁴ (comma): (period) *Q*

²⁵ cha^{ind}: chaungd *Q Ox H*: charm'd *TB*

²⁶ eyes: eye *Ox H R C*

And *Didos* beautie will returne againe:
Aeneas, say, how canst thou take thy leave?
 Wilt thou kisse *Dido*? O thy lips have sworne 120
 To stay with *Dido*: canst thou take her hand?
 Thy hand and mine have plighted mutuall faith,
 Therefore unkind *Aeneas*, must thou say,
 Then let me goe, and never say farewell?²⁸
 AENEAS
 O Queene of *Carthage*, wert thou ugly blacke, 125
Aeneas could not choose but hold thee deare,
 Yet must he not gainsay the Gods behest.
 DIDO
 The Gods, what Gods be those that seeke my death?
 Wherein have I offended *Jupiter*,
 That he should take *Aeneas* from mine armes? 130
 O no, the Gods wey not what Lovers doe,
 It is *Aeneas* calles *Aeneas* hence,
 And wofull *Dido* by these blubbred cheekes,
 By this right hand, and by our spousall rites,
 Desires *Aeneas* to remaine with her: 135
Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum, miserere domus labentis:& istam
Oro, si quis adhuc²⁹ precibus locus, exue mentem
 AENEAS
Desine meque tuis incendere teque querelis,
Italiam non sponte sequor. 140
 DIDO
 Hast thou forgot how many neighbour kings
 Were up in armes, for making thee my love?
 How *Carthage* did rebell, *Iarbus* storme,
 And all the world calles³⁰ me a second *Helen*,
 For being intangled by³¹ a strangers looks: 145
 So thou wouldst prove as true as *Paris* did,
 Would, as faire *Troy* was, *Carthage* might be sackt,
 And I be calde a second *Helena*.
 Had I a sonne by thee, the grieffe were lesse,
 That I might see *Aeneas* in his face: 150
 Now³² if thou goest, what canst thou leave behind,
 But rather will augment then ease my woe?

²⁷ thy: my *Q G*

²⁸ ?: (period) *Q*

²⁹ adhuc: ad hæc *Q*

³⁰ calles: call'd *Ox H R D C*

³¹ by: with *Ox*

³² Now: Nor *M*

AENEAS

In vaine my love thou spendst thy fainting breath,
If words might move me I were overcome.

DIDO

And wilt thou not³³ be mov'd with *Didos* words? 155

Thy mother was no Goddesses perjur'd man,

Nor *Dardanus* the author of thy stocke:

But thou art sprung from *Scythian* *Caucasus*,

And Tygers of *Hircania* gave thee sucke

Ah foolish *Dido* to forbear this long! 160

Wast thou not wrackt upon this³⁴ *Libian* shoare,

And cam'st to *Dido* like a Fisher swaine?

Repaire not I thy ships, made thee a King,

And all thy needie followers Noblemen?

O Serpent that came creeping from the shoare, 165

And I for pitie harbord in my bosome,

Wilt thou now slay me with thy venom'd sting,

And hisse at *Dido* for preserving thee?

Goe goe and spare not, seeke out *Italy*,

I hope that that which love forbids me doe, 170

The Rockes and Sea-gulfes³⁵ will performe at large,

And thou shalt perish in the billowes waies,

To whom poore *Dido* doth bequeath revenge.

I traytor, and the waves shall cast thee up,

Where thou and false *Achates* first set foote: 175

Which if it chaunce, Ile give ye buriall,

And weepe upon your liveles carcasses,

Though thou nor he will pitie me a whit. *Schiesro furthest voice???*

Why star'st thou in my face? if thou wilt stay,

Leape in mine armes, mine armes are open wide: 180

If not, turne from me, and Ile turne from thee:

For though thou hast the heart³⁶ to say farewell,

I have not power to stay thee: is he gone? [*Exit Aeneas.*]

I but heele come againe, he cannot goe,

He loves me to too well to serve me so: *cleopatra....* 185

Yet he that in my sight would not relent,

Will, being absent, be obdurate³⁷ still.

By this is he got to the water side,

And, see the Sailers take him by the hand,

But he shrinkes backe, and now remembring me, 190

Returnes amaine: welcome, welcome my love:

³³ thou not: not thou *Ox*

³⁴ this: thus *Ox HR*

³⁵ Sea-gulfes: sea-gulls *Ox H R C*

³⁶ heart: power *Ox H R*

³⁷ obdurate: *abdurate Q*

But wheres *Aeneas*? ah hees gone hees gone!

[*Enter Anna.*]

ANNA

What meanes my sister thus to rave and crye?

DIDO

O*Anna*, my *Aeneas* is aboutd,

And leaving me will saile to *Italy*.

195

Once didst thou goe, and he came backe againe,

Now bring him backe, and thou shalt be a Queene,

And I will live a private life with him. Examples of
abdication???

ANNA

Wicked *Aeneas*.

DIDO

Call him not wicked, sister,³⁸ speake him faire,

200

And looke upon him with a Mermaides eye, intratext?

Ovid???

Tell him, I never vow'd at *Aulis* gulfe ???

The desolation of his native *Troy*,

Nor sent a thousand ships unto the walles,

Nor ever violated faith to him:

205

Request him gently (*Anna*) to returne, sensibilità
femminile...

I crave but this, he stay a tide or two,

That I may learne to beare it patiently,

If he depart thus suddenly, I dye:

Run *Anna*, run, stay not to answer me.

210

ANNA

I goe faire sister, heavens³⁹ graunt good successe.

Exit Anna.

Enter the Nurse.

NURSE

O*Dido*, your little sonne *Ascanius*

Is gone! he lay with me last night,

And in the morning he was stolne from me,

I thinke some Fairies have beguiled me.

215

DIDO

O cursed hagge and false dissembling wretch!

That slayest me with thy harsh and hellish tale,

Thou for some pettie guift hast let him goe,

And I am thus deluded of my boy:

Away with her to prison presently,

220

³⁸ (comma): *om. Q*

³⁹ heavens: heaven *Ox H R*

Traytoresse too keene⁴⁰ and cursed Sorceresse.

NURSE

I know not what you meane by treason, I,
I am as true as any one of yours.

DIDO

Away with her, suffer her not to speake

Exeunt the Nurse [and Attendants].

My sister comes, I like not her sad looks.

225

Enter *Anna*.

ANNA

Before I came, *Aeneas* was abourd,

And spying me, hoyst up the sailes amaine:

But I cride out, *Aeneas, false Aeneas stay*.

Then gan he wagge his hand, which yet held up,

Made me suppose he would have heard me speake:

230

Then gan they drive into the Ocean,

Which when I viewd, I cride, *Aeneas stay*,

Dido, faire *Dido* wils *Aeneas stay*:

Yet he whose hearts⁴¹ of adamant or flint,

My teares nor plaints could mollifie a whit:

235

Then carelesly I rent my haire for grieve,

Which seene to all, though he beheld me not,

They gan to move him to redresse my ruth,

And stay a while to heare what I could say,

But he clapt under hatches saild away.

240

DIDO

O*Anna*, *Anna*, I will follow him.

ANNA

How can ye⁴² goe when he hath all your fleete?

DIDO

Ile frame me wings of waxe like *Icarus*,

And ore his ships⁴³ will soare unto the Sunne,

That they may melt and I fall in his armes:

245

Or els Ile make a prayer unto the waves,

That I may swim to him like *Tritons* neece:

O *Anna*, fetch *Arions*⁴⁴ Harpe,

That I may tice a Dolphin to the shoare,

And ride upon his backe unto my love:

250

Looke sister, looke lovely *Aeneas* ships,

⁴⁰ keene: keend *Q D G McK TB*: kenn'd *D C B*: kind *Coll M Ri*

⁴¹ hearts: heart *Q TB Ri Rv*

⁴² ye: you *D B*

⁴³ ships: ship *Ox H R C*

⁴⁴ Arions: Orions *Q Ox H R*

See see, the billowes heave him⁴⁵ up to heaven,
 And now downe falles⁴⁶ the keeles into the deepe:
 O sister, sister, take away the Rockes,
 Theile breake his ships, O *Proteus*, *Neptune*, *Jove*, 255
 Save, save *Aeneas*, *Didos* leefest love!
 Now is he come on shoare safe without hurt:
 But see, *Achates* wils him put to sea,
 And all the Sailers merrie make for joy,
 But he remembring me shrinkes backe againe: 260
 See where he comes, welcome, welcome my love.

Cleopatra???

ANNA

Ah sister, leave these idle fantasies,
 Sweet sister cease, remember who you are.

DIDO

Dido I am, unlesse I be deceiv'd,
 And must I rave thus for a runnagate? 265
 Must I make ships for him to saile away?
 Nothing can beare me to him but a ship,
 And he hath all my⁴⁷ fleete, what shall I doe
 But dye in furie of this oversight?

I, I must be the murderer of my selfe: 270
 No but I am not, yet I will be straight.

Anna be glad, now have I found a meane
 To rid me from these thoughts of Lunacie:

Not farre from hence (non interruzione di verso, continua)

check!! Bowers

There is a woman famoused for arts, 275
 Daughter⁴⁸ unto the Nimphs *Hesperides*,
 Who wild me sacrificize his ticing relliques: see also *Heroides*
 Goe *Anna*, bid my servants bring me fire.
Exit Anna.

Enter Iarbus.

IARBUS

How long will *Dido* mourne a strangers flight,
 That hath dishonord her and *Carthage* both? 280
 How long shall I with grieve consume my daies,
 And reape no guerdon for my truest love?
 [*Enter Attendants with wood and fire.*]

DIDO

⁴⁵ him: 'em D2: them C

⁴⁶ falles: fall Ox HR D C

⁴⁷ my: thy Q

⁴⁸ Daughter: Guardian B

Iarbus, talke not of *Aeneas*, let him goe,
 Lay to thy hands and helpe me make a fire,
 That shall consume all that this stranger left, 285
 For I entend a private Sacrifize,
 To cure my minde that melts for unkind love.

IARBUS

But afterwards will *Dido* graunt me love?

DIDO

I, I, *Iarbus*, after this is done,
 None in the world shall have my love but thou: 290
 So, leave me now, let none approach this place. *Exit*
Iarbus.

Now *Dido*, with these reliques burne thy selfe,
 And make *Aeneas* famous through the world,
 For perjurie and slaughter of a Queene:

Here lye⁴⁹ the Sword that in the darksome Cave 295
 He drew, and swore by to be true to me, even more
 phallic!! Don Fowler!! Piramus

Thou shalt burne first, thy crime is worse then his;
 Here lye⁵⁰ the garment which I⁵¹ cloath'd him in,
 When first he came on shoare, perish thou to:
 These letters, lines, and perjur'd papers all, 300
 Shall burne to cinders in this pretious flame.

And now ye gods that guide the starrie frame,
 And order all things at your high dispose,
 Graunt, though the traytors land in *Italy*,
 They may be still tormented with unrest, 305

And from mine ashes let a Conquerour rise,
 That may revenge this treason to a Queene,
 By plowing up his Countries with the Sword:
 Betwixt this land and that be never league,
Littora littoribus contraria, fluctibus undas 310
 intentional!!!!????

Imprecor: arma armis: pugnent ipsique nepotes:

Live false *Aeneas*, truest *Dido* dyes,

Sic sic juvat ire sub umbras.

[*Throws herself into the flames.*] fire?? Burning of cities,
 power of Helen??

Enter Anna.

ANNA

O helpe *Iarbus*, *Dido* in these flames 315

⁴⁹ lye: lies O~~x~~ H R D

⁵⁰ lye: lies O~~x~~ H R D

⁵¹ I: om. O~~x~~ H R

Hath burnt her selfe, aye⁵² me, unhappie me!

Enter Iarbus running.

IARBUS

Cursed *Iarbus*, dye to expiate

The grieffe that tires upon thine inward soule.⁵³

Dido I come to thee, aye⁵⁴ me *Aeneas*.

[Kills himself]

ANNA

What can my teares or cryes prevaile me now?

Dido is dead,

320

Iarbus slaine, Iarbus my deare love,

O sweet *Iarbus*, *Annas* sole delight,

What fatall destinie envies me thus,

To see my sweet *Iarbus* slay himselfe?

But *Anna* now shall honor thee in death,

325

And mixe her bloud with thine, this shall I doe,

That Gods and men may pitie this my death,

And rue our ends senceles of life or breath:

Now sweet *Iarbus* stay, I come to thee.

[Kills herself]

FINIS

330

⁵² aye: ah *Ox HR C*

⁵³ (period): (comma) *Q*

⁵⁴ aye: ah *Ox HR C*

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

*Si apre il sipario e appare Giove che si dondola Ganimede sulle ginocchia.
Mercurio giace addormentato.*

GIOVE

Vieni, dolce Ganimede, e gioca con me,
checché ne dica Giunone, ti voglio proprio bene

GANIMEDE

Grazie tanto! A che mi serve il tuo amore
se non mi difende dai suoi colpi bisbetici?
oggi, mentre vi riempio le coppe
con in mano la pezzuola di seta per farvi bere,
rovesciai qualche goccia e lei mi allungò un tal ceffone
da farmi colare il sangue dalle orecchie.

GIOVE

Che? Come osa colpire il tesoro del mio cuore?
Per l'anima di Saturno e il mio crine spaventa-terra
che, scosso tre volte, schianta i monti, torri di Natura,
giuro che, se una sola volta ancora si arrabbia con te,
l'appendo come meteora tra cielo e terra,
legata, mani e piedi, a corde d'oro,
come già feci quando attaccò Ercole.

GANIMEDE

Oh, potessi vedere questo bello scherzo,
Che risate col fratello di Elena!
Poi convocherei gli dèi allo spettacolo:
dolce Giove, se mai ho trovato grazia ai tuoi occhi
o ti piacevo, vestito d'ali d'aquila,
concedi questo dono alla mia bellezza immortale
e io starò sempre tra le tue braccia splendenti.

GIOVE

Che cosa, birbantello mio, potrei mai negarti?
il volto della tua età riflette tali piaceri ai miei occhi
che io, sciolto dai i tuoi raggi fiammeggianti,
ho spesso spinto indietro i destrieri della notte
che ti avrebbero nascosto alla mia vista:
siedi sulle mie ginocchia e comanda a tuo piacere,
controlla il Fato superbo e taglia il filo del tempo;
perché tutti gli dèi non sono ai tuoi comandi
e cielo e terra i confini della tua gioia?
Vulcano danzerà per farti ridere,
e le mie nove figlie canteranno se sei triste:
al pavone di Giunone strapperò il vanto iridato
e ne farò ventagli per rinfrescarti il volto,

i cigni di Venere spargeranno le piume d'argento
per addolcire i sonni del tuo letto:
Ermes non si vanterà più delle sue ali
se le sue piume sono il tuo capriccio:
tutte quante, come questa, gliele strapperò.

[*Strappa una penna dalle ali di Mercurio*]

Di' anche solo: «che bel colore che hanno»:
ed eccoti qui, mio piccolo amore, queste gemme intrecciate

[*Gli dà gioielli*]

che la mia Giunone indossava il giorno delle nozze;
mettile intorno al collo, tesoro mio,
e adorna braccia e spalle col mio furto.

GANIMEDE

Vorrei un gioiello per il mio orecchio
e una bella spilla per il cappello:
allora, cento volte ti abbraccerei.

GIOVE

E li avrai, Ganimede, se sarai il mio amore.

Entra Venere

VENERE

ah, è così! Te ne stai lì seduto a giocare
con questo ragazzino lezioso e femminile
mentre il mio Enea vaga sui mari,
ed è preda dell'orgoglio dei flutti.
Oh Giunone, falsa Giunone, nel fasto del suo cocchio
trainato nei cieli da destrieri della stirpe di Borea,
ingiunse ad Ebe di virare le ruote eteree
sul ventoso paese delle nubi,
e lì, trovato Eolo in una trincea di tempeste
scortato da mille orrendi fantasmi,
umilmente lo implorò della nostra rovina
e gli ordinò di affondare mio figlio e tutto il suo seguito.
Ecco, i venti subito spalancarono le porte di bronzo
e tutta l'Eolia insorse in armi:
o Troia, misera, ora sei predata sul Mare
e le onde di Nettuno sono guerrieri invidiosi;
il cavallo di Epeo, mutato nell'Etna,
si erge pronto a sfondare le loro mura di legno,
e Eolo, come Agamennone, chiama a raccolta
i marosi, suoi fieri soldati, a far bottino:
guarda: avanza la notte come Ulisse,
a intercettare il giorno, nuovo Dolone:
ohimé! Le stelle, catturate come i cavalli di Reso,
il buio le spinge fuori dalle tende di Astreo.
Cosa mai farò per salvarti, figlio mio dolce,

mentre le onde minacciano il nostro mondo di cristallo,
e Proteo, sollevando alte colline di tempesta
è già pronto a farsi gioco di lui in cielo.
Falso Giove, è così che ricompensi la virtù?
Nemmeno la pietà risparmia dal dolore?
Allora muori, Enea, da innocente,
ché questa fede non è ripagata.

GIOVE

Frena gli affanni, Citerea,
ché salda è la sorte errante di Enea,
e le sue membra esauste avran presto ristoro,
tra le belle mura che da tempo gli ho promesso,
Ma dal sangue germoglierà la sua buona sorte,
prima che sia re sulla città di Turno
o sia spinta al sorriso chi ora è in collera:
tre inverni sarà in guerra coi Rutuli
prima di domarli infine con la spada
e tre intere estati così perderà
per aggiogare quelle feroci menti barbare:
compiuto ciò, Troia misera, così a lungo spenta,
dalle ceneri rialzerà il capo
e di nuovo fiorirà ciò che prima era morto.
Ma Ascanio, miglior opera di bellezza,
che del sole ha la forma radiosa,
porrà il suo trono tra le torri stellate
che il terrigeno Atlante gemendo sostiene;
nessun confine se non il cielo cingerà il suo impero,
le cui porte di lapislazzuli, cesellate col suo nome,
faranno fretta al grigio sorgere dell'alba
perché sazi gli occhi della sua fama istoriata.
Così, per trecento anni il regale scettro di Roma
resterà con la fiera stirpe di Ettore
finché una principessa sacra, gravida di Marte,
porterà alla gloria un doppio parto
le cui gesta eterneranno Troia.

VENERE

Come dar credito a queste parole suadenti
Quando ancora mare e sabbie assediano le loro navi
e Febo, come nelle polle Stige, rifiuta
di tuffare le trecce negli abissi Tirreni?

GIOVE

Di questo disporrò immediatamente:
Ermes, svegliati e corri al regno di Nettuno,
poiché il dio dei venti ora lotta col Fato
e assedia il virgulto dei nostri lombi regali;
comandagli di richiamare le sue tempeste

e di saldarle ai ferrei ceppi di Vulcano
poiché, fiere, osano insidiare la quiete di un nostro caro.
Venere addio, a tuo figlio penserò io.
Vieni Ganimede, mettiamoci all'opera.

Escono Giove e Ganimede.

VENERE

Mari inquieti, lasciate queste gonfie sembianze
e blandite Enea con volto sereno;
il suo carico leggiadro vi farebbe fieri
se i cieli, gravidi di nubi infernali,
non vi avessero celato la sua gloria radiosa.
Pietà di lui, Oceano; fallo per me,
che un tempo uscii dai tuoi acquei lombi,
e nacqui dalle tue bolle spumose:
Tritone, lo so, dà fiato con gioia alla tromba
e perciò avrà pietà dei suoi travagli,
e chiamerà Teti e Cimotoe
per soccorrerlo nei suoi stenti

Entrano Enea, Ascanio, Acate e altri

Ma che vedo? Mio figlio che giunge ora a riva:
oh Venere, quale letizia ti avvince
e i tuoi occhi trovano gioie a lungo cercate:
grande Giove che tu sia onorato, ancora,
per questo aiuto così provvido nel bisogno.
Qui, in questo arbusto, mi nasconderò,
mentre il mio Enea si consuma in lamenti
e riempie cielo e terra dei suoi tormenti.

ENEA

Voi figli di affanno, compagni nella sorte,
la sventura di Priamo c'insegue per mare
e il ratto di Elena c'incalza il calcagno.
A quanti pericoli siamo scampati?
Scilla ringhiosa e gli scogli ululanti
Le scogliere del Ciclope e il cupo seggio di Ceraunia:
tutto superaste, e siete ancora in vita.
In alto i vostri cuori: il fato ci è ancora amico,
e se mutano i cieli, forse torneranno i bei giorni
in cui Pergamo vantava tutto il suo splendore.

ACATE

Prode principe troiano, tu solo sei il nostro dio;
con le tue virtù, ci liberi dagli affanni
e tieni invita le nostre speranze per gioie venture;
un tuo solo sorriso rischiarà il cielo cupo
e il tuo ciglio ne comanda la notte e il giorno;
benché ora la sofferenza sia estrema,

e noi la mappa stessa della sventura in tempesta,
di nuovo il sole maturo scioglierà le sue trecce,
per darci la vita e il calore di un tempo,
e con i piccoli d'ogni sua fiera
la foresta rimpinguerà le nostre magre scorte.

ASCANIO

Padre, svengo, buon padre, della carne!

ENEA

Ahimé, figlio caro, dovrai aspettare
il fuoco per la selvaggina che abbiamo cacciato:
buon Acate, prendi esca e acciarino
e facciamo un fuoco per scaldarci
e arrostiti le vivande trovate su questo lido.

VENERE

Guarda quali nuove arti impone il bisogno!

[*A parte*]

A cosa ti sei ridotto, mio dolce Enea?

ENEA

Ecco, tieni questa candela e va' a preparare un fuoco
troverai foglie e rami caduti in abbondanza
presso questi boschi per cuocere la carne.
Ascanio, tu asciugati le membra inzuppate;
io con il mio Acate esploro i dintorni
per capire su che lidi i venti ci hanno sbattuto
e se vi abitano uomini o fiere.

[*Escono Ascanio e gli altri*]

ACATE

L'aria è piacevole e il suolo adatto
per sostenere uomini e città:
mi meraviglia molto il non vedere
per terra impronte umane.

VENERE

È il momento di fare la mia parte:
Ehi, giovani! Avete visto per via
una delle mie sorelle qui in giro
cinta al fianco di una faretra
e coperta di pelle di leopardo maculata?

ENEA

Una così non l'ho vista né udita:
ma come posso chiamarti, bella giovane?
All'apparenza non sembri mortale
né le tue parole tradiscono origine umana.
Sei una dea che inganni in nostri occhi
e celi il tuo fulgore in quest'effimera forma;
sia tu pure la fulgida sorella del sole
o una ninfa, ancella della casta Diana

vivi felice e al colmo di ogni gioia
e allevia i nostri stenti con una sola grazia:
insegnaci sotto quale buon cielo
ora respiriamo e come si chiama questo mondo
su cui ci gettò la furia della tempesta.
Dillo, dillo a noi che ne siamo ignari
e questa mia destra incrinerà i tuoi altari
con montagne di candidi sacrifici.

VENERE

Non sono degna di un tale onore, straniero:
è costume delle vergini tirie portare
arco e faretra in questa foggia modesta
e vestirsi di porpora per l'occasione
per correre più agilmente per le piane
e superare nella caccia il dentuto cinghiale.
Quanto alla terra di cui chiedi,
è il regno punico, ricco e potente,
unita alla nobile città di Agenore
la reale sede della bassa Libia
dov'è regina la sidonia Didone.
Ma chi sei tu che così m'interroghi?
Da dove vieni e dove mai andrai?

ENEA

Di Troia sono, Enea è il mio nome,
cacciato dalla guerra dal regno natio,
ho preso il mare per cercare l'Italia
e la mia stirpe discesa dal sommo Giove;
con due dozzine di navi frigie ho solcato gli abissi
sulla via mostrata da mia madre Venere;
ma di tutte queste appena sette sono salve in porto
e così rovinate e gonfie di onde
che ogni marea giostra nei loro fianchi di quercia
e tutte quante, disperso il carico,
han come sola zavorra il peso dei flutti.
Me sventurato, lo sa Dio, ignoto e indigente,
traverso questi deserti di Libia, da tutti respinto;
mi scaccia l'Europa e la vasta Asia,
senza un tetto se non il cielo.

VENERE

Chiunque tu sia, il fato ti assiste
se ti guida a questi lidi accoglienti.
Avanti, per Giove, affrettati a corte,
dove Didone ti accoglierà sorridendo.
Quanto alle navi che credi perdute
Non una è perita nella tempesta,
ma giunsero salve, non lungi da qui:

e così ti lascio a ciò che hai in sorte,
augurando buona fortuna ai tuoi passi erranti.

ENEAS

Acate: è mia madre quella che fugge!
La riconosco da come muove i passi.
Fermati, dolce Venere, non fuggire tuo figlio!
Troppo crudele a lasciarmi così,
perché sovente m'inganni con queste ombre?
Perché non posso parlarti, mano nella mano,
e raccontarti le mie pene come a una madre?
Ma tu te ne vai e mi lasci qui solo
A tediare l'aria con verbosi lamenti.

SCENA II

Entra Iarba, seguito da Ilioneo, Cloanto, Sergesto e altri.

ILIONEAS

Seguite, Troiani, seguite questo galantuomo
e raccontategli le vostre pene.

IARBA

Chi mai siete e che cosa cercate?

ILIONEAS

Miseri di Troia, odiati dai venti
che, in ginocchio, ti implorano il favore
che si chiede nell'indigenza più penosa:
salva, salva le nostre navi dal fuoco crudele
e risparmia la nostra vita, preda di ogni dispetto!
Noi non veniamo, noi, a oltraggiare i vostri libici dèi
o a rapire dai santuari i vostri penati;
le nostre mani non cercano prede proibite
né offesa armata di sorta:
tale audacia rifugge i nostri miti pensieri,
i nostri lividi recenti, senza vittoria,
vietano al cuore di albergare speranze.

IARBA

Ma dite, Troiani, se siete Troiani,
verso quali fertili terre eravate diretti
prima che Borea vi avvinghiasse le vele?

CLOANTO

V'è un luogo, da noi chiamato Esperia,
antico impero potente per le armi
e ricco dei fertili solchi di Cerere bella,
che ora chiamiamo Italia, dal nome
di chi a lungo vi regnò in pace.

Questa la rotta;
quando a un tratto sorse il cupo Orione
a spingere la navi su secche sabbiose,
dove l'Austro, con fiato salmastro,
le disperse su scogli rovinosi.
Di lì, in pochi scampammo a terra;
gli altri, temo, sono avvolti dalle onde.

IARBA

Prodi guerrieri, lasciate queste sterili paure:
Cartagine sa come curare la angosce.

SERGESTO

Sì, ma una stirpe barbara minaccia le navi
e ci nega rifugio sulla spiaggia;
in folla accorrono alla riva
e c'impediscono di posar piede a terra.

IARBA

Io stesso farò sì che non vi molestino:
tu e i tuoi uomini sarete a corte a banchetto
e ogni Troiano sia qui benvenuto
come Giove nella povera casa di Bauci.
Venite con me: v'introdurrò alla regina,
che, ben oltre, nei fatti confermerà quanto dico.

SERGESTO

Grazie, nobile sire, per questa grazia inattesa.
Se potessimo rivedere il volto di Enea,
allora, spero, ricambieremmo il favore
meglio di quanto faccia un discorso elegante.

ATTO SECONDO

SCENA I

Entrano Enea, Acate, Ascanio e altri.

ENEA

Dove sono adesso? Queste dovrebbero essere le mura di Cartagine.

ACATE

Perché sei tanto stupito, dolce Enea?

ENEA

Oh, Acate mio, Niobe tebana
che per la morte dei figli pianse la vita fino all'ultimo fiato
e, prosciugata dal dolore, fu mutata in pietra,
non conobbe un dolore simile al mio! [*Vede la statua di Priamo*]
Questa città mi sembra Troia: ecco il monte Ida,
là il corso dello Xanto, poiché lì è Priamo;
e se so che non è vero, ecco muoio.

ACATE

Questo l'umore anche di Acate.
Non posso far altro che inginocchiarmi
e baciargli la mano. Ma dov'è Ecuba?
Si sedeva sempre lì, ma, tranne l'aria,
qui non c'è nulla; o che altro c'è se non pietra?

ENEA

Anche se pietra, mi fa lacrimare!
Oh, se le mie preghiere (come Pigmalione)
potessero dargli vita, al suo comando
potremmo tornare a Troia e vendicarci
di questi Greci senza cuore che gioiscono
poiché nulla ora resta di Priamo.
O, ma Priamo è vivo, ed eccolo qui!
A bordo, a bordo, andiamo, inseguiamo gli odiati Greci!

ACATE

Che stai dicendo, Enea?

ENEA

Acate, sebbene i miei occhi mi dicono che è pietra,
la mia mente crede che sia Priamo;
e il mio cuore, gonfio di dolore, che nega e sospira
vorrebbe balzar fuori per dar vita a Priamo.
Oh, potessi scomparire, per farti esistere!
Acate, guarda, Priamo scuote la mano!

ACATE

La tua mente, Enea, che così vorrebbe
t'inganna la vista: Priamo è morto.

ENEA

Ah, Troia è in rovine e Priamo è Morto!

Perché vive il misero Enea?

ASCANIO

Dolce padre, lascia le lacrime: non è lui;
se fosse Priamo mi sorriderebbe.

ACATE

Enea, guarda, arrivano gli abitanti:
cessa i lamenti, ch  non deridano le nostre pene.

Entrano Cloanto, Sergesto, Ilioneo [e altri].

ENEA

Signori – o come volete esser chiamati –
di questa citt , abbiate la piet 
di dirci chi abita questa bella citt ,
che sorta di gente e chi li governa,
ch  siamo stranieri, sbattuti su queste rive
senza sapere dove ci troviamo.

ILIONE

Sento la voce di Enea, ma non lo vedo:
nessuno di questi   il nostro signore.

ENEA

Parla come Ilioneo questo gentiluomo,
ma Ilioneo non si veste cos .

SERGESTO

Se non m'inganno, tu sei Acate.

ACATE

Guarda, Enea! Questo   Sergesto, o il suo fantasma!

ILIONE

Chiama Enea: baciamogli i piedi!

CLOANTO

  il nostro capitano; ecco l  Ascanio!

SERGESTO

Lunga vita e a Enea e Ascanio!

ENEA

Acate, parla tu: sono vinto dalla gioia.

ACATE

Ilioneo, sei dunque vivo?

ILIONE

Beato il momento in cui ti rivedo!

CLOANTO

Perch  ti volti Enea? Siamo i tuoi compagni fidati!

ENEA

Sergesto, Ilioneo e voi altri,
vedervi mi commuove. Quale destino
vi ha ridotto in questo stato, dolci compagni?
Raccontate, voglio sapere tutto!

ILIONE

Caro Enea, queste sono le mura di Cartagine,

qui Didone porta il diadema imperiale.
Lei, per amor di Troia, ci ha ospitato
e rivestito delle ricche vesti che indossiamo.
Sovente ci ha chiesto chi è il nostro signore;
e, come ne parlavamo, piangeva dal dolore
al pensiero delle tue navi inghiottite dal mare.
Quale la sua gioia quando ti vedrà!

SERGESTO

Guarda i suoi servitori nel salone,
preparano il banchetto: Didone non'è lontana.

ILIONE

Eccola, viene! Enea, guardala bene

ENEA

Io la guardo bene, ma lei non mi vede.

Entra Didone [con Anna e Iarba] e il seguito.

DIDONE

Chi sei tu, straniero, che mi scruti così?

ENEA

Un tempo ero un Troiano, potente regina,
ma Troia non è più: chi sono ora, che dirò?

ILIONE

Illustre Didone, ecco il nostro generale, il prode Enea.

DIDONE

Il prode Enea? E così mal vestito?

Andate a prendermi le vesti che indossava Sicheo.

[Exit servant.]

Principe audace, benvenuto a Cartagine e a me,
entrambi felici che Enea sia nostro ospite.

Siedi in trono, a banchetto con una regina:

Enea è Enea, fosse pure coperto
di stracci e più indigente di Iro

ENEA

questo posto non spetta a chi non ha pace:
vostra grazia si contenti dei miei servigi;
sebbene alta per nascita, la mia sorte ora è misera,
troppo misera per accompagnare una regina.

DIDONE

La tua sorte sarà più alta della tua nascita,
siediti Enea, siedti al posto di Didone;
e se questo è tuo figlio, come credo,
mettilo qui. Divertiti, bel bimbo!

ENEA

Questo posto non mi spetta: perdonami!

DIDONE

Così voglio; Enea, fa' come dico.

ASCANIO

Signora, sarai mia madre?

DIDONE

Certo, dolce figliuolo. Rallegrati, Enea!

Brindiamo alla tua miglior sorte e alle stelle propizie. [Beve]

ENEAS

Maestà, in tutta umiltà, grazie di cuore.

DIDONE

Ricordati chi sei e parla da par tuo,

l'umiltà spetta a chi sta in basso.

ENEAS

E chi è così infelice come Enea?

DIDONE

Nelle mie mani ho il potere di renderti beato,

di sicuro non sei misero.

ENEAS

O Priamo, o Troia, O Ecuba!

DIDONE

Posso chiederti di narrare per esteso

e fedelmente come Troia fu sconfitta?

Molti sono infatti i racconti sulla caduta della città

e di rado concordano su un punto:

alcuni dicono che Antenore tradì la città

altri che fu per lo spergiuro di Sinone;

ma tutti riportano questo: la caduta di Troia

e la morte di Priamo; sul modo, però, nulla sappiamo.

ENEAS

È doloroso il racconto che chiedi, Didone.

I ricordi, come mannaie della pallida Morte

fugano i sensi dal mio animo inquieto

e mi affondano ai tuoi piedi, Didone.

DIDONE

Come? Enea sviene al ricordo di Troia

lui che ha lottato da eroe per difenderla?

Alza lo sguardo e parla!

ENEAS

E sia, parlerò, ma con la lingua di Achille;

tu Didone e voi pari Cartaginesi

ascoltatemi, ma con i duri orecchi dei Mirmidoni,

ogni giorno avvezzi a risse e massacri,

ché troppo non vi commuova il mio triste racconto.

I soldati greci, stanchi di dieci anni di guerra

iniziarono a gridare 'torniamo alle navi,

Troia è invincibile, perché rimanere?

Sconvolto da questo tumulto, l'Atride

convocò i capi nella sua tenda regale;

questi, la mente alle ferite da noi inferte,

vedendo decimati i loro uomini,
 deboli e scoraggiati i superstiti,
 alzarono la voce per levare il campo
 e a ranghi serrati marciarono su Tenedo.
 Qui giunti, sulla spiaggia, Ulisse
 li convinse con mielate parole a tornare indietro;
 e mentre parlava, quasi assecondando il suo volere,
 i venti alzarono immensi marosi sulla riva
 e il cielo si oscurò di nubi di tempesta;
 gli dèi negavano la partenza, addusse,
 e profetizzò la caduta di Troia
 e quindi chiamò avanti il falso Sinone,
 uomo intessuto di astuzie e spergiuro
 la cui lingua suadente è figlia del flauto di Ermes
 che costringe al sonno cento occhi vigili.
 Lui, finito il cavallo da Epeo,
 Ulisse inviò alla nostra infelice città
 con bende sacrificali sul capo.
 Strisciando sulle rive fangose dello Xanto,
 le mani legate dietro la schiena e gli occhi
 levati al cielo, come uno pronto alla morte,
 viene tratto entro le mura dai pastori frigi,
 e portato alla corte di Priamo,
 e lì si atteggia così miseramente
 pare colmo di rimorso e fa voti così cogenti
 che il vegliardo therewithal, sopraffatto,
 lo baciò, lo abbracciò e gli sciolse i legami
 e poi, o Didone, ti prego!
 DIDONE
 No, non fermarti qui, dimmi del resto!
 ENEA
 Le parole ammalianti di quel vile servo
 convinsero il re che il ligneo cavallo di Epeo
 fosse un sacrificio per placare l'ira di Minerva!
 E per di più, il famoso Laocoonte
 che scagliò una lancia sul suo petto cavo
 fu morso a morte da due serpenti alati.
 Sconvolti, subito ci ordinarono
 di condurlo con tremore dentro Troia:
 anch'io presi parte all'ingrato compito.
 Queste mani aiutarono a trascinarlo alle porte
 per le quali non riusciva a passare, ingente qual era;
 oh, non fosse mai entrato, Troia ancora si ergerebbe!
 Ma Priamo, non tollerando ritardi,
 fece aprire un'ampia breccia nelle mura possenti,
 che mille arieti non poterono penetrare;

e così entrò questa macchina fatale,
ai cui piedi maledetti, come vinti dalla gioia,
banchettammo, finché, sopraffatti dal vino,
alcuni si satollarono, altri caddero in sonni profondi.
Vedendo ciò, Sinone, mandò le spie greche
di corsa a Tenedo a informare il campo.
Poi lui aprì il cavallo; e d'un tratto,
dalle sue budella, balzò fuori Neottolema
conficcando al suolo la lancia,
e dopo di lui mille Greci ancora:
sui loro volti austeri brillava il fuoco inestinguibile
che poi consumò l'orgoglio dell'Asia.
Intanto il campo era giunto alle mura
e attraverso la breccia marciavan nelle strade,
dove, ricongiungendosi agli altri, gridavano 'morte, morte!'.
Atterrito da questo rumore confuso, mi levai
e, guardando da una torretta, vidi
giovani nuotare nel sangue dei padri,
cumuli di corpi senza più capo,
vergini in fin di vita tirate per i capelli d'oro
e scagliate a viva forza su un manipolo di picche,
vegliardi con spade infisse negli anziani fianchi
chiedere pietà in ginocchio a ragazzetti greci,
che, con alabarde d'acciaio, gli spaccavano le cervella.
Allora mi allacciai l'armatura, sfoderai la spada
e come mi accingevo a scendere, venne lo spettro di Ettore,
il volto cinereo, gli occhi d'un blu sulfureo,
le braccia strappate dal tronco e il petto
solcato di ferite e, qui piansi,
al calcagno le cinghie con cui il cavallo di Achille
lo trascinò in trionfo per il campo greco,
balzò fuori dalla terra, gridando: 'fuggi Enea!
Troia è in fiamme; la città è dei Greci'

DIDONE

O Ettore, chi non piange nell'udire il tuo nome!

ENEAS

Ma mi buttai fuori, incurante della morte
mi gettai nella mischia più fitta e con questa spada
mandai all'inferno molti dei loro feroci fantasmi.
Infine venne Pirro, spietato e gonfio d'ira,
le sue mani grondanti sangue e in cima alla lancia
la testa straziata del più giovane dei figli di Priamo;
lo seguiva la sua banda di Mirmidoni
con palle di fuoco tra gli artigli assassini
che composero la pira fatale che bruciò Troia la bella;
mi accerchiarono tutt'intorno, gridando: 'eccolo!'

DIDONE

Come scampò alle loro mani il povero Enea?

ENEAS

Mia madre Venere, gelosa della mia salvezza
mi sottrasse alle loro infide reti e bande;

così scampai all'ira di Pirro furioso:

che quindi corse al palazzo reale

e vi trovò Priamo presso l'altare di Giove;

Ecuba gli si stringeva al collo appassito,

le mani unite insieme, mentre, insieme,

si battevano il petto e si prostravano al suolo.

Pirro, la punta della sua mannaia di colpo sollevata,

li fissava con gli occhi di Megera,

minacciando mille massacri a ogni sguardo.

Il vecchio re, tremando, così gli parlò:

'figlio d'Achille, ricordati chi fui:

padre di cinquanta figli, ma tutti uccisi,

signore della mia sorte, ma la sorte è mutata,

re di questa città, ma Troia è in fiamme;

e ora non sono né padre, né signore, né re:

eppure chi, anche se così misero, non desidera vivere?

O, lasciami in vita, potente Neottolemo!'

Per nulla scosso, anzi schernendo le sue lacrime,

questo carnefice – le mani del re ancora levate –

calpestandogli il petto, con un colpo gli tagliò le mani.

DIDONE

Basta Enea! Non posso sentire altro.

ENEAS

che, la regina, con rabbia gli saltò al viso

e avvinghiandogli con le unghie le palpebre,

prolungò di un soffio la vita del marito.

Ma infine i soldati la presero per i calcagni

e la scagliarono ululante per l'aere vuoto:

ne giunse un'eco al re ferito

che levò le membra lacerate

e avrebbe abbrancato il figlio d'Achille

scordando la mancanza di forza e di mani;

ma quegli, con sdegno, frustò la spada in aria

e, col vento che ne uscì, il re cadde a terra.

Poi, d'un colpo, dall'ombelico alla gola

squarciò il vecchio Priamo, al cui ultimo rantolo

la statua di Giove abbassò la fronte di marmo,

come in odio verso Pirro e il suo atto spietato.

Ma lui, in nulla scosso, prese lo stendardo del padre

e lo tuffò nel sangue freddo del vecchio re,

e poi corse in trionfo per le strade

ma era impossibile passare per i corpi massacrati;
così, appoggiandosi alla spada, ristette, fermo come pietra
guardando il fuoco che bruciava la ricca Ilio.
Nel frattempo mi caricai sul dorso il padre,
questo fanciullo in braccio e per mano
mi seguiva la bella Creusa, mia diletta moglie,
mentre tu, Acate, facevi strada con la spada;
fummo poi così accerchiati dai Greci:
oh, è lì che ho perso mia moglie! E se non
mi fossi battuto da uomo, non sarei qui a parlare.
Ma a nulla valse il coraggio; dovemmo a fuggire;
e come raggiungevamo le navi,
scorsi Cassandra riversa sulla strada,
violentata da Aiace nel tempio di Diana,
le guance gonfie di gemiti, strappati i capelli.
La raccolsi per portarla alle navi,
ma ecco, d'un tratto, sopraggiungere i Greci,
e, ahimé, fui costretto a lasciarla a terra!
Giunti poi alle navi, già a bordo,
sentì Polissena gridare: 'Enea, rimani!
I Greci mi braccano, fermati e portami con te!'
Commosso dalla sua voce, saltai in mare,
e volevo portarla a bordo sulle spalle:
tutte le nostre navi avevano già preso il largo;
ma mentre nuotavo, i crudeli Mirmidoni
la sorpresero sulla riva e poi
lo stesso Pirro la immolò in sacrificio.

DIDONE

Muoio, il dolore mi strugge: basta, Enea.

ANNA

Ma che accadde alla vecchia Ecuba?

IARBA

E come tornò alle navi Enea?

DIDONE

E come si salvò Elena, la causa della guerra?

ENEA

Acate, parla tu, il dolore mi ha stremato.

ACATE

Ciò che fu della regina non sappiamo dirlo,
ci dissero che fu condotta prigioniera in Grecia;
quanto a Enea, ci raggiunse veloce a nuoto.

Elena tradì Deifobo

Il suo amante dopo la morte di Alessandro
e così si riconciliò a Menelao.

DIDONE

O, quella sguadrina ammaliante: non fosse mai nata!

Troiani, il vostro racconto pietoso mi rattrista:
venite, pensiamo a qualche piacevole passatempo
per fugare questi malinconici pensieri.

Escono tutti.

Entra Venere [con Cupido] da un'altra porta, e prende Ascanio per una manica [mentre si allontana].

VENERE

Bel bambino, resta con l'ancella di Didone,
ti darò mandorle candite e dolci confetture,
una cintura d'argento e una borsa d'oro,
e questo giovane principe giocherà con te.

ASCANIO

Sei il figlio della regina Didone?

CUPIDO

Sì, e mia madre mi ha dato questo bell'arco.

ASCANIO

Avrò anch'io una faretra come la tua e un arco?

VENERE

Un arco e una faretra come questi e dardi d'oro
Didone darà ad Ascanio.

Per amor suo ti prenderò in braccio
e ti metterò al cappello queste piume scintillanti:
mangia confetti tra le mie braccia e io canterò.

[Canta]

Ecco, dorme profondamente; e in questo boschetto,
tra verdi felci, adagerò Ascanio
e lo cospargerò di violette olezzanti
di pallide rose e giacinti purpurei;
queste colombe, bianchissime, saranno le sue sentinelle:
se qualcuno proverà a toccarlo
voleranno subito al braccio di Citerea.

Ora, Cupido, prendi le sembianze di Ascanio
e va' da Didone, che al posto suo
ti prenderà in braccio e giocherà con te.

Allora le toccherai il bianco petto con questa freccia appuntita
sì che impazzisca d'amore per Enea
e così gli ripari le navi in disuso,
ristori i suoi soldati e lo copra di doni,
finché, infine, lui riparta per l'Italia
oppure ponga a Cartagine il suo trono regale.

CUPIDO

Certo, dolce madre, farò la mia parte così bene
che ogni tocco ferirà il cuore di Didone.

[Esce]

VENERE

Dormi, dormi, dolce nipote in queste fresche ombre
lontano dal rumore impetuoso dei ruscelli,

dal grido delle belve, dal frastuono dei venti,
dallo stormir di queste foglie: qui sarà la quiete
e nulla violerà il tuo calmo riposo
fino a che tornerò per riprenderti. [Esce]

ATTO III

SCENA I

CUPIDO

Ora Cupido, fa' in modo che la regina di Cartagine
s'innamori della bellezza di tuo fratello;
nascondi questa freccia d'oro nella manica,
ché non immagini che sei il figlio di Venere;
e quando ti accarezza dolcemente il capo,
allora le toccherò il petto e la conquisterò.

Entrano Iarba, Anna, e Didone.

IARBA

Per quanto, bella Didone, dovrò languire per te?
Non mi bastano promesse d'amore
se non godo di ciò che desidero:
è amore da fanciulli l'amore di sole parole.

DIDONE

Iarba, tu sai che tra tutti i miei spasimanti,
tra i quali ho avuto molti re anche più illustri,
tu hai avuto i favori più grandi che posso concedere.
Temo anzi di esser stata giudicata leggera
per la troppa familiarità che ti ho concesso;
sebbene, lo sanno gli dèi, nessun pensiero lascivo
mai albergò in seno a Didone.

IARBA

Ma è Didone il favore che chiedo!

DIDONE

Non temere Iarba; potrai forse averla.

ANNA

Guarda sorella come il figlioletto di Enea
gioca con le tue vesti e ti abbraccia.

CUPIDO

No, Didone non mi prenderà mai in braccio,
non sarò mai suo figlio, non mi ama.

DIDONE

Non piangere, dolcezza, sì che sarai mio figlio;
siediti in braccio a me e ti ascolterò cantare. [Cupido canta.]

Basta così, figliuolo, ora parla ancora,
e, dimmi, dove hai imparato questa bella canzone?

CUPIDO

Me l'ha insegnata Elena, mia cugina, a Troia.

DIDONE

Com'è bello Ascanio quando sorride.

CUPIDO

Lasceraì, Didone, che ti abbracci il collo?

DIDONE

Sì, birbantello, e da te mi lascerò anche baciare!

CUPIDO

Che mi darai ora? Voglio questo ventaglio.

DIDONE

Prendilo, Ascanio, per amor di tuo padre.

IARBA

Vieni a passeggiare, Didone e lascia Ascanio.

DIDONE

Vai pur via, tu; Ascanio rimarrà qui

IARBA

Regina ingrata, è questo il tuo amore per me?

DIDONE

O, resta, Iarba, e verrò conte!

CUPIDO

E se mia madre se ne va, io la seguirò,

DIDONE

Perché rimani qui? Non sei il mio amore!

IARBA

O Iarba muori; vedi: ti abbandona!

DIDONE

No Iarba, vivi: non meriti

ch'io dica che non sei il mio amore.

Ma qualcosa lo meriti: via ti dico!

Vattene da Cartagine; via dalla mia vista!

IARBA

Sono o non sono il re della ricca Getulia?

DIDONE

Iarba, perdonami, e rimani un poco.

CUPIDO

Madre, guarda qui!

DIDONE

Cos'hai da dirmi della ricca Getulia?

Non sono io regina della Libia? Vattene allora!

IARBA

Me ne andrò ad alimentare l'umore del mio amore,

ma, per mille mondi, mai via da Cartagine!

DIDONE

Iarba!

IARBA

Didone mi chiama indietro?

DIDONE

No, ma ti ordino di non guardarmi mai più!

IARBA

Allora strappami tutti e due gli occhi e fammi morire. [*Esce.*]

ANNA

Perché mai, Didone, l'hai mandato via?

DIDONE

Perché la sua vista obbrobriosa offende il mio sguardo
e i miei pensieri sono già consacrati a un nuovo amore.

Oh Anna, se tu sapessi com'è dolce amore

Subito abiureresti questa solitudine.

ANNA

Povero cuore, conosco troppo bene il mal d'amore.

DIDONE

Non è forse Enea bello e gentile?

ANNA

Sì e Iarba deforme e sgraziato

DIDONE

Non è facondo in ogni parola?

ANNA

e Iarba rustico e rozzo.

DIDONE

Non nominare Iarba, Anna cara, ma dimmi,
non è Enea degno del mio amore?

ANNA

Sorella, fossi tu anche imperatrice del mondo

Enea ben meriterebbe il tuo amore!

È così amabile che, ovunque vada,
la gente accorre per vederlo in volto.

DIDONE

Ma tu dirai loro che nessuno lo guarderà, se non io,
ché il loro rozzo sguardo non macchi le guance del mio amore.

Anna, dolce sorella, vai a cercarlo
prima che questi pensieri mi sciolgano.

ANNA

Rinunci dunque all'amore di Iarba?

DIDONE

Dovrò ancora sentire il suo nome odioso?

Corri da Enea, o volerò io da lui.

CUPIDO

Non farai del male a mio padre quando verrà, vero?

DIDONE

No, mio caro, voglio tanto bene a tuo padre.
O sciocca Didone, che finora
non hai mai pensato a quanto è bello Enea!
Ma, ora, per compensare questa svista
mi farò bracciali coi suoi capelli d'oro:
i suoi occhi splendenti saranno il mio specchio;
le sue labbra un altare dove offrirò
tanti baci quant'è la sabbia del mare:
mai più ascolterò musica, solo la sua voce;
la sua bellezza sarà la mia sola biblioteca;
e tu, Enea, sarai il mio forziere
e nel tuo bel petto racchiuderò più tesori
di quanti ne offrano ventimila Indie.
Ma eccolo, viene! Amore, amore, concedi a Didone
più modestia di quanta ne ammettano i suoi pensieri,
ch'io non diventi la favola del mondo.

[*Entrano Enea, Acate, Sergesto, Ilioneo e Cloanto.*]

Acate, Cartagine piace al tuo signore?

ACATE

Maestà, egli stesso ve lo dirà.

DIDONE

Enea, tu qui?

ENEA

Ho inteso che sua altezza mi avesse convocato.

DIDONE

No, ma visto che sei qui, dimmi, davvero
in cosa Didone può favorirti.

ENEA

Già tanto ho ricevuto dalle sue mani
che non potrei chiedere di più senza arrossire.
Ma ecco, regina d'Africa, le mie navi sono in disarmo;
il vento ha fatto brandelli delle mie vele,
sono a pezzi i remi e ho perduto i paranchi,
le chiglie squarciate da scogli e secche,
la flotta mutilata, non ha ancora né timoni;
gli alberi li ha spazzati via la furia del vento.
Se Didone sostituirà queste tristi perdite
sarà come restituirci alla vita.

DIDONE

Enea, riparerò le tue navi troiane,
ma solo se tu rimarrai qui con me
e in Italia manderai Acate.
Ti darò paranchi d'oro cesellato
rivestiti di legni aromatici,
remi d'avorio massiccio, pieni di fori

dove l'acqua giocherà deliziata;
le tue ancore, intagliate in cristallo di rocca:
se le perdi brilleranno sulle onde;
gli alberi, da cui penderanno vele rigonfie,
saranno cavi obelischi placcati d'argento;
sulle vele, di doppio lino pregiato, farò ricamare
le guerre di Troia, ma non la sua sconfitta.
Per la zavorra, svuota i miei forzieri!
Prendi ciò che vuoi, ma lascia qui Enea.
Acate, sarai vestito così bene
che ninfe marine sciameranno sulle tue navi
e voluttuose sirene ti faranno la corte con dolci canti
recandoti doni più sontuosi
dell'abbraccio di Teti ad Apollo.
Così sarà, se Enea resterà con me.

ENEAS

Perché Didone vuol che io rimanga?

DIDONE

Per difendermi in armi dai nemici vicini.
Ma non pensare, Enea, ch'io sia preda d'amore;
se un uomo potesse mai conquistarmi
mi avresti trovata già sposata:
guarda i ritratti dei miei spasimanti,
non sono forse tutti bellissimi?

ACATE

Quest'uomo l'ho visto a Troia, prima del sacco.

ENEAS

Io questo, in Grecia, quando Paride rapì la bella Elena.

ILIONEAS

Questo era alle Olimpiadi con me.

SERGESTO

Conosco questa faccia: è un Persiano,
sono andato in Etolia con lui.

CLOANTO

E io, se non m'inganno, con questo qui
ho avuto una disputa accademica ad Atene.

DIDONE

Ma dimmi, Enea, ne conosci qualcuno?

ENEAS

No, signora, ma pare siano tutti re.

DIDONE

Tutti questi, e anche altri che non ho incontrato,
sono stati miei fervidi corteggiatori;
alcuni di persona, altri mandando legati,
ma nessuno mi vinse: sono libera da tutti,
eppure, lo sa il cielo, prigioniera di uno solo.

Questo era un retore e pensò di circuirmi
con parole; ma fu lui lo sconfitto;
questo è un nobile spartano, fiero e vanitoso;
ma il suo umore bizzarro non mi piaceva.
Questo, Alcione, un musicista,
suonò bene come non mai, ma lo mandai via.
Questo era il ricco re di Tessaglia;
ma mi basta il mio oro e lo cacciai;
questo il figlio di Meleagro, principe bellicoso,
ma le armi non si confanno alla mia tenera età.
Gli altri sono noti in tutto il mondo,
eppure, giuro sul cielo e su colui che amo,
ero tanto lontano dall'amarli quanto loro dall'odiarmi.

ENEAS

Oh, beato sarà l'uomo che ami!

DIDONE

Allora non dirti più infelice,
perché forse sarai tu il mio amore:
ma non farne un vanto, ché non ti amo.
Eppure non ti odio: oh, se parlo
mi tradirò! Ma parla, Enea,
noi due andremo a caccia nei boschi;
ma non lo faccio solo per te
quanto per Acate e il suo seguito.

Escono.

Scena II

Entra Giunone verso Ascanio che dorme.

GIUNONE

Ecco qui l'odiato moccioso, il maledetto figlio di Enea,
il bimbo di cui si compiace il falso Destino,
l'erede della Fama, il favorito del Fato,
questo brutto diavolello che sfida la mia ira
e infanga la mia divinità.
Ma ora fonderò un nuovo ordine
e annullerò l'eterno registro del tempo;
Troia non lo chiamerà più nuova speranza
e Venere non si glorierà più di questo giovinetto,
ché qui, in scorno al cielo, io lo ucciderò
e infetterò l'aria con la sua morta vita.
Di' Paride, è ancora di Venere il pomo adesso?
Di', Vendetta, morrà ora il suo Ascanio?
Oh, no, dio mio, non so cogliere il momento,

né ripagare sull'unghia un favore con doppia moneta!
Ah, sono un'ingenua, senz'animo per far del male,
non ho il fegato per ferire i miei nemici!
Ma Giove lussurioso e la sua adultera figlia
vedranno scritto sul volto del disastro
che Giunone regna sola nella città di Ramno.

Entra Venere.

VENERE

Che significa tutto ciò? Le mie colombe sono tornate
ad avvertirmi di un pericolo imminente
che attenta alla vita del mio dolce Ascanio.
Giunone, nemica mortale, tu qui?
Vattene via, vecchia strega e non mi tormentare.

GIUNONE

Via, Venere, che queste inutili parole d'ira
non guastino le tue splendide labbra!
Non siamo entrambe della stessa stirpe celeste,
e, come sorelle, sediamo a banchetto fra gli dèi?
Che, forse il malcontento dovrebbe dividere
chi è unito da parentela e amicizia?

VENERE

Odiosa megera! Avresti ucciso il mio bimbo,
se le mie colombe non ti avessero smascherata!
Ma io ti strapperò gli occhi dalla testa
e getterò agli uccelli i loro globi sanguinanti
se osi toccarlo anche solo con un dito.

GIUNONE

Ah, così dunque mi ringrazi
per averlo salvato dal morso di bisce e serpenti
che, addormentato com'è, lo avrebbero certo ucciso!
Certo, sono stata offesa con tuo figlio
e molto dolore gli ho causato per terra e per mare,
quando, per odio del troiano Ganimede,
promosso a scorno della mia Ebe,
e per il giudizio di Paride del pomo celeste,
radunai tutti i venti per affondarlo
e spinsi ogni elemento a dargli pena.
Eppure ora mi pento dei suoi patimenti
e vorrei non averlo mai colpito.
Fu vano, lo vedo, far guerra al Fato,
che ha troppi amici inoppugnabili,
per cui, col tempo, ho mutato consiglio
e ho seminato amore dove prima sorgeva invidia.

VENERE

Sorella di Giove, se il tuo amore è davvero
come lo dipingono le tue parole,

noi due, da amiche, divideremo la stessa sorte:
Cupido ti deporrà in grembo i suoi dardi,
e le sue frecce dorate saranno il tuo scettro.
Lusso e modestia saranno compagni
e i tuoi bei pavoni appollaiati accanto ai miei colombi.
Ama Enea e ogni desiderio sarà tuo,
il giorno, la notte, i miei cigni, le mie dolcezze, tuoi.

GIUNONE

Come musica le tue parole alle mie orecchie:
la mia anima straripa di gioia.
Venere, dolce Venere, a che debbo
favori così amabili dal tuo braccio grazioso?
Ma perché tu meglio intenda
quanto stimi la tua amicizia
ascolta questa proposta di eterna alleanza
che sarà ricompensa del tuo amore.
Tuo figlio, come sai, dimora ora con Didone
e pasce gli occhi coi favori della sua corte;
lei, parimenti, passa il tempo ad ammirarlo
e i suoi pensieri e parole non sono che per lui.
Perché dunque non dovrebbero unirsi in matrimonio,
dopo che il caso e il mare li hanno resi così amici,
e generare re potenti per Cartagine?
E, Venere, confermiamo questa unione
tra questi due già pari nell'amore
e le nostre divinità congiunte
rechino prosperità al loro trono.

VENERE

Ben mi allieterebbero i vantaggi di questa pace
ma temo tanto che mio figlio non accetterà.
La sua anima è già in armi sul mare
e già irradia la sua luce sui lidi di Lavinia.

GIUNONE

Dolce regina d'amore, dissiperò questi dubbi
e riuscirò a fiaccare questi saldi propositi.
Già oggi andranno a caccia
in questi boschi fuori le mura.
Nel bel mezzo dei loro svaghi leggeri (venatori??)
farò sì che le nubi sciolgano il loro liquido grembo
e sommergano di scrosci le dimore di Silvano.
Allora lui e la regina si troveranno in una grotta
e a vicenda scopriranno i pensieri
e con presto accordo sigilleranno i loro cuori
secondo il piano che ora progettiamo.

VENERE

Sorella, vedo che apprezzi le mie astuzie.

Sia come tu dici, per stavolta.
Nel frattempo Ascanio starà con me,
lo porterò tra le braccia sull'Ida
e lo adagerò sul purpureo letto di Adone.
Escono.

SCENA III

DIDONE

Enea, considera un onore
che io venga di persona a caccia con te;
ho lasciato, come vedi, le vesti regali:
invece del loro fasto splendente, il costume di Diana;
tutti quanti sono pronti per il diporto:
i boschi sono immensi e pieni di prede.
Gentile Troiano, reggi un attimo il mio arco dorato
mentre allaccio al fianco la faretra.
Signori, precedeteci, noi due parleremo da soli.

IARBA

Ingrata! Come può spregiare Iarba così?
Morirei piuttosto che si conceda a uno straniero.
'Noi due parleremo da soli', che parole mai sono?

DIDONE

Che ci fa qui Iarba con tutti gli altri?
Avremmo fatto a meno della tua compagnia.

ENEAS

Ma l'amore e il dovere forse lo spingono,
oltre i limiti, al tuo cospetto.

IARBA

Forse che, Troiano, offendo i tuoi occhi?
O ti secca che osi tanto chi ti è superiore?

DIDONE

Via, Gétulo, donde ti viene il coraggio
di paragonarti a noi e di sfidarci?
Villano! Vai a cercare compagni degni di te
e non mischiarti a quelli che amo.
Enea, non turbarti per ciò che dice:

non di rado è fuori di sé.

IARBA

Le donne possono ferire per privilegio d'amore,
ma, Didone a parte, fosse stato anche il migliore degli uomini
a schernirmi con sì vili parole,
avrei bevuto il suo sangue cadavere
oppure messo in pegno la mia vita.

DIDONE

Svelti, cacciatori, affrettate la corsa
e snidate il cervo veloce dal suo covo.

ANNA

Sorella, guarda, guarda com'è fiero Ascanio
che regge in mano la lancia con ardore.

DIDONE

Ah, figliuolo, sei davvero così coraggioso?

CUPIDO

Certo, madre, un giorno sarò uomo,
e un prode, con ben altre armi;
alla mia guerra ora bastano queste qui, puerili,
che spezzerò sul muso di un leone!

DIDONE

Come, oseresti guardare in faccia un leone?

CUPIDO

Oh, sì, e anche sfidarlo, per quanto sia possente.

ANNA

Parla davvero come suo padre!

ENEAS

E possa io vivere per vederlo depredare la ricca Tebe
e infilare sulla sua lancia teste di principi Greci;
allora vorrei essere sulla tomba di Anchise
per cessare di onorarlo come ho sempre fatto.

IARBA

E possa io vivere per vederti partire,
issato in alto sulle orrende colline di Nettuno.
Allora vorrei essere tra le belle braccia di Didone
senza più lo scherno che finora m'insegue.

ENEAS

Acate, fedele amico, riconosci questo bosco?

ACATE

Certo, ricordo, qui hai ucciso il cervo,
che ha salvato da morte i nostri soldati affamati
appena messo piede su questo lido;
e qui incontrammo la bella Venere, quale vergine,
con arco e faretra sulla schiena.

ENEAS

O, com'è dolce ricordare ora questi molesti travagli!

L'averli scampati mi colma di gioia.

Chi non sopporterebbe ogni sorta di fatica
per aver poi un tesoro da raccontare?

DIDONE

Enea, lascia i tristi pensieri e andiamo!

Alcuni ai monti, altri all'acqua,

voi per le valli, e tu vattene a casa! [A Iarba.]

Escono tutti: rimane [Iarba].

Ahimé, ecco cosa mi ferisce a morte:
vedere un Frigio venuto da chissà quale mare
esser preferito alla mia maestà.
O amore! O odio! O crudele cuore di donna
che imita la luna in ogni fase
ed erra sempre come i pianeti!
Che farò, così oltraggiato dallo scherno?
Mi vendicherò su Enea o su di lei?
Su di lei! Oh, folle: sarebbe come lottare contro il cielo
e con una freccia provocare diecimila giavellotti.
Fine della tua invidia sia la fine del Troiano,
il cui sangue ti riconcilierà alla gioia
e ti ubriacherà d'amore con il tuo dolce desiderio.
Ma Didone, cui ora sta tanto a cuore,
ne morrà anche solo a saperlo morto:
ma il tempo le muterà il cuore
e plasmerà la mente in nuovi capricci.
Dio del cielo, sposta la mano del Fato
fino al giorno fausto della mia gioia!
E poi? Poi cosa? Iarba sarà tutto amore:
ama già ora, seppur senza il profitto
di cui gode il rivale del tuo dolore,
che non cesserà di crescere finché lui non sia morto.

SCENA IV

Tempesta. Entrano Enea e Didone nella grotta, uno dopo l'altra.

DIDONE

Enea!

ENEA

Didone!

DIDONE

Dimmi, amore, come hai trovato questa grotta?

ENEA

Per caso, dolce regina, come si incontrarono Venere e Marte.

DIDONE

Come? Loro erano in una rete: noi siamo liberi;
eppure libera non sono, oh, se lo fossi!

ENEA

Che cosa mai desidera Didone
che non le è concesso, se a portata d'uomo?

DIDONE

Morirei piuttosto che chiederlo,
eppure lo voglio prima di morire.

ENEAS

Forse che Enea può arrivarci?

DIDONE

Oh, no, Enea, anche se hai l'occhio acuto!

ENEAS

Forse ti ha mandato in collera Iarba,
e vuoi vendetta sulla sua vita?

Oh, no, se non è te che ha offeso!

ENEAS

Chi dunque trattiene i tuoi occhi nei suoi difetti?

DIDONE

L'uomo che ho sempre dinanzi gli occhi
il cui volto amoroso scintilla di fuoco come Apollo Peana
quando lancia i suoi raggi sul letto di Flora.
Prometeo ha preso le sembianze di Cupido
e io morirò tra le sua braccia fiammeggianti:
Enea, o Enea, placa queste fiamme!

ENEAS

Cosa ti affligge, regina, sei forse malata?

DIDONE

Non malata, amore mio, ma è una malattia
nascondere il tormento che non mi giova rivelare:
ma parlerò... oppure no, rimarrò quieta.
La vergogna dia il suo peggio: svelerò il mio dolore:
Enea, sei tu; ma che ho detto?
Qualcosa che ora non rammento.

ENEAS

Che vuoi dire, Didone, con queste oscure parole?

No, nulla; ma Enea non mi ama.

ENEAS

I miei pensieri non osano elevarsi
fino al cuore di Didone, irraggiungibile persino ai re.

DIDONE

È perchè non esiste re pari a te
la cui corona sia degna del mio amore.
Ma ora che ho trovato ciò che amo
Inseguo un uomo che mi antepone la fama
e vorrebbe piacere alle sirene piuttosto
che alla regina di Cartagine che muore per lui.

ENEAS

Se sua maestà può guardare così in basso
fino ai miei meriti sprezzati e senza lode,
con questa mia mano ti do il mio cuore,
e giuro per tutti gli dèi dell'ospitalità,
per il cielo e per la terra e l'arco del mio fratellino,
per Pafos e Cipro e il mare purpureo

da cui discende mia madre radiosa,
e per questa spada che mi salvò dai Greci,
di non lasciare mai queste nuove mura
finché Didone vive e regna nella città di Giunone
e di non amare né volere nessun'altra all'infuori di lei.

DIDONE

Quale musica sento, più che apollinea,
che mi trasporta l'anima dal petto
e la fa danzare di gioia?

Dolci nubi che mandaste questo scroscio così amabile
che portò lo sdegno in grembo all'amore!

Amore intrepido, fai delle mie braccia la tua Italia!

La corona e il regno sono tuoi,

Sicheo e non più Enea ti chiamerai,

re di Cartagine, non più figliuol d'Anchise:

ecco prendi questi gioielli dal tuo amore

questi bracciali d'oro e questo anello nuziale

con cui mio marito mi corteggiò da ragazza,

e per mia grazia, sii il re della Libia.

Escono, dalla grotta.

ATTO IV

IV.i

Entrano Acate, [Cupido come] Ascanio, Iarba, e Anna

ACATE

Si è mai vista tempesta tanto improvvisa
o un giorno tanto limpido sconvolto così d'un tratto?

IARBA

Forse una strega funesta dimora qui
e le chiama a raccolta quando le pare
e sparisce nel nero seno della tempesta
se vuole il mondo in una maschera di nubi.

ANNA

In vita mia non ho mai visto nulla sì simile:
grandine, neve, lampi tutti insieme.

ACATE

Forse era la notte in cui ballano i diavoli:
c'era un tale frastuono nei cieli.

Certo l'asse di Apollo s'è incrinato
o la spalla del vecchio Atlante slogata:
così violento è stato lo sconvolgimento!

IARBA

Ma in questo tumulto, dov'è finita la regina?

CUPIDO

Sì, e sapete dov'è il mio padre guerriero?

ANNA

Eccoli tutti e due che escono dalla grotta.

IARBA

Escono dalla grotta? E il cielo tollera una tal vista?

Iarba, maledici Giove, sordo alla vendetta

i suoi dardi spietati dormono nel covo di Tifone

mentre questi adulteri si satollano di colpe.

O natura, perché non sono una bestia velenosa?

Con il mio pungiglione acuminato

li avrei trafitti al suolo tutti e due

mentre si trastullavano in questa grotta oscura.

[*Entrano Enea e Didone*]

ENEA

L'aria è chiara e tacciono i venti del sud,

vieni Didone, andiamo di lena in città

ché il cupo Eolo non è più accigliato.

DIDONE

Acate, Ascanio, ben ritrovati!

ENEA

Bella Anna come sei scampata allo scroscio?

Come gli altri, correndo nel bosco.

DIDONE

E tu dov'eri, Iarba, tutto questo tempo?

IARBA

Non con Enea nella turpe grotta.

DIDONE

Vedo che Enea l'hai fisso in testa,

ma rimuoverò presto ques'ostacolo

e soffocherò le speranze che ancora covi.

Escono.

[IV.i]

Entra Iarba per il sacrificio.

IARBA

Venite, schiavi, venite: portate il sacrificio;

ch'io possa placare il cupo Giove

i cui vuoti altari fanno più alti i nostri colli.

Eterno Giove, grande signore delle nubi,

padre della gioia e dei pensieri giocosi,

che correggi il cielo con braccio severo

quando le creature dell'aria si fanno guerra;

ascolta, ascolta, ascolta la mia supplica di lamento

il cui eco tremendo fa ululare il firmamento
e risuonare il nome di Elissa per ogni bosco.
La donna che ci hai ingiunto di accogliere,
quando errava su e giù per i nostri confini,
domandò uno straccio di terra per farne una città.
Dopo aver condiviso con noi leggi e terra
e tutti i frutti che manda l'abbondanza,
disprezzando il nostro amore e nozze regali,
concede le sue grazie al letto di uno straniero,
che, copertala di vergogna, è preso fuggito.
Ora, se sei un dio potente e benevolo
e sempre hai accanto pietà e compassione,
ripara questi torti e rimanda alle navi
chi ora mi tormenta
che coi suoi sguardi lusinghieri.

Entra Anna

ANNA
Che c'è Iarba, che fai così preso in preghiera?

IARBA
Salve Anna, che vuoi da me?

ANNA
Oh, no, nulla di così importante
che non possa attendere,
ma se mi vuoi confidare la causa
di queste preghiere che t'impegnano,
ti sarei grata del privilegio.

IARBA
Anna, prego contro questo Troiano
che cerca di sottrarmi l'amore di tua sorella
e penetra nel suo cuore con sguardi insinceri.

ANNA
Povero re, invano ti affliggi,
poiché lei gioisce delle tue pene!
Ascolta me, e cerca un altro amore:
un cuore che si dona ti darà maggior sollievo.

IARBA
Il mio occhio è fisso dove non nasce un nuovo amore,
lasciami, lasciami, ti prego, ai miei muti pensieri,
che registrano ogni piccola sfumatura del mio dolore.
Potrei smuovere la pietra inanimata
o versare entrambi gli occhi in un pioggia di lacrime
prima che si quieti la marea del mio dolore.

ANNA
Non lascerò Iarba che amo
deliziarsi in questa malinconia.

Via Didone, Anna sia il tuo canto,
Anna che ti ammira più del cielo.

IARBA

Non ti ascolterò nemmeno: è un cambio odioso,
che interrompe il corso del mio desiderio.

Schiavi, venite, prendete questi vasi vuoti:
scapperò da questi occhi ammaliani
che perseguitano la mia pace ovunque vada.

Esce.

ANNA

Rimani, Iarba caro, rimani!

Io ho dolcezze da regalarti.

Cuore indurito, non mi degnerai nemmeno d'ascolto?

Ti seguirò comunque, con strepiti,

e spargerò i miei capelli scarmigliati sul tuo cammino.

Esce.

IV.iii

Entra Enea, solo.

ENEA

Cartagine, dolce dimora, addio!

Il destino mi chiama lontano dai tuoi lidi:

Ermes, stanotte, scendendo in sogno,

mi ha richiamato alla florida Italia:

così vuole Giove, così mia madre.

Con il permesso della regina fenicia, me ne andrò.

Me lo conceda o no, Enea deva partire;

le sue auree fortune, ora nei ceppi degli agi di corte

non potranno raggiungere le eterne dimore della Fama

né sedersi a banchetto nella reggia splendente dell'Onore

finché non solcherà i campi vitrei di Nettuno

fendendo le sue immense colline d'acqua.

Acate, vieni! Sergesto, Ilioneo,

Cloanto, affrettatevi, Enea vi chiama.

Enter Achates, Cloanthus, Sergestus, and Illioneus.

ACATE

Che desidera il mio signore, perché ci chiama?

ENEA

I sogni, prodi compagni, che assediaron il mio letto,

quando il sonno aveva appena abbracciato la notte,

m'ingiungono di lasciare questi oscuri reami

dove la nobiltà detesta restare

e che, solo se vile, Enea può tollerare.

A bordo, a bordo, ché i Fati comandano 'a bordo'

e tagliamo il mare con le nere navi
che i venti veloci serviranno tutto il giorno,
seguendole, come paggi, sull'alto mare.
Ma ecco Didone, lancia lo sguardo, come un ancora,
per impedire alla mia flotta di lasciare la riva:
'torna indietro, torna', la sento, grida di lontano,
'lascia che mi attacchi alle tue labbra,
sì che, uniti dalle lingue in lotta,
facciamo vela insieme per l'Italia'.

ACATE

Caccia dalla bocca questa donna che ti ammalia
e segui fino in fondo le profezie delle stelle:
questa vita non si addice a dei guerrieri,
gli indugi amorosi fiaccano la forza di un soldato
e le movenze lascive di occhi invitanti
effeminano la mente, avvezza alla guerra.

ILIONE

Su, costruiamo una nostra città
e non attardiamoci qui per sguardi amorosi.
Forse che Didone farà sorgere Priamo dalla tomba
e ricostruirà la città che i Greci hanno arso?
No, no, non le interessa nulla di noi
purché abbia Enea tra le braccia.

CLOANTO

In Italia, cari amici, in Italia!
Non restiamo qui un minuto di più.

ENEAS

Troiani, a bordo e io vi seguirò.

[*Escono tutti tranne Enea.*]

Di buon grado me ne andrei, ma la bellezza mi chiama indietro:
abbandonarla così, senza nemmeno un addio,
sarebbe violare le leggi dell'amore.
Ma se la ringrazio secondo i cerimoniali
degli amici che si separano sulla riva,
mi cingerà con le sue braccia argente
e le lacrime di perla grideranno: 'resta Enea, resta!'
In ogni parola ci sarà una corona,
e ogni appello finirà con un bacio:
non sopporterei l'esser schiavo di una donna:
prendi il mare, Enea, e trova l'Italia!

Esce.

Entrano Didone, Anna [e il seguito].

DIDONE

O Anna, corri in riva al mare!

Dicono che gli uomini di Enea sono a bordo:

forse anche cui fuggirà con loro.

Non badare a rispondermi, corri, Anna, corri! [*Esce Anna.*]

Ah, Troiani, sciocchi ad andarvene di nascosto

senz'avvertirmi dei vostri intenti.

Avrei dato ad Acate cumuli d'oro,

a Ilioneo resine e spezie libiche,

a tutti i soldati preziosi manti ricamanti,

e zufoli d'argento per domare i venti

che Circe donò a Sicheo quand'era vivo:

non sono degni di ricompense regali.

Ecco che vengono: come posso sgridarli?

Entrano Anna, Enea, Acate, Iliono, e Sergesto.

ANNA

Se non fossi corsa, Enea sarebbe andato:

era già a bordo e issavano le vele.

DIDONE

È questo il tuo amore?

ENEAS

Regale Didone, lascia che parli:

ero andato a dire addio ad Acate.

DIDONE

E come mai Acate non mi ha salutato?

ACATE

Temevo, vostra grazia, che mi tratteneste qui.

DIDONE

Per liberarti di questo dubbio, torna a bordo!

Ti ordino di prendere il mare e di non rimanere.

ACATE

Lascia dunque che Enea venga a bordo con noi.

DIDONE

Tu va' a bordo, Enea vuol rimanere.

ENEAS

Il mare è mosso, il vento soffia verso terra.

DIDONE

Falso Enea! Ora il mare è mosso,

ma quando eri a bordo era calmo, no?

Tu e Acate volevate partire!

ENEAS

Non hai forse, regina di Cartagine, il mio unico figlio?

Pensi che me ne andrei lasciandolo qui?

DIDONE

Enea, perdonami, avevo dimenticato
che il piccolo Ascanio era da me stanotte;
l'amore mi ha reso gelosa; ma come ammenda,
indossa la corona imperiale di Libia,
reggi tu, al mio posto, lo scettro punico
e puniscimi, Enea, per questa colpa.

Gli dà la corona e lo scettro.

ENEAS

Sarà un bacio il tuo castigo, bella Didone.

DIDONE

O, come ti dona la corona in capo!
Stai qui, Enea, e comanda da re.

ENEAS

Come sono vano a portar la corona
e a tenere in mano questo scettro d'oro!
Un elmo d'acciaio, no uno scettro si addice a Enea.

DIDONE

O, tienili ancora e lascia che mi sazi di guardarti!
Ora Enea sembra Giove immortale:
dov'è Ganimede a reggergli il calice
e Mercurio, lesto ad ogni suo ordine?
Diecimila amorini si librano in aria
per far vento al volto di Enea!
O, fosse qui la nube che ti nascose
Per poterci, non visti, dilettae assieme.
Il cielo, invidioso della nostra gioia, è pallido come cera
e, come noi sussurriamo, cadono le stelle
per sentire i nostri dolci discorsi.

ENEAS

O Didone, signora della nostra vita
se ti lascio, mi sia pena la morte.
Gonfiati, mare infuriato! Arrabbiati pure, Destino incostante!
Venti, soffiate! Scogli e secche sabbiose, minacciate!
è questo il porto che Enea va cercando:
quali tempeste potranno nuocerme ora!

DIDONE

Nulla al mondo può strapparti alle mie braccia.
Avrai al tuo comando schiere di Mori
tanti quanti son le gocce nel mare.
E ora, per saggiare il mio amore,
Anna, dolce sorella, fai da guida al mio amore
e portalo in trionfo sul mio cavallino
come mio sposo per le puniche vie;
la mia guardia, con armi mauritane,

lo servirà qual signore e sovrano.

ANNA

E se i sudditi si lamentassero?

DIDONE

Se qualcuno non ama i miei comandi,
per quest'offesa sia messo a morte dalle mie guardie.

Avrò tempeste dal rustico volgo?

È mia la terra che li nutre,

l'aria che respirano, l'acqua, il fuoco,
tutto ciò che hanno, le terre, i beni, la vita,
e io, dea di tutte queste cose, comando
che Enea trionfi come re di Cartagine.

ACATE

Per la sua schiatta Enea merita
un regno grande almeno quanto la Libia.

ENEAS

Sì e se il destino non mente,
metterò radici in una terra altrettanto ricca.

DIDONE

Non nominarne altre: questa è la tua terra!

Didone è tua e per questo ti chiamerò signore.

Fa' come dico, sorella, guida il corteo:
da una torretta guarderò il mio amore.

ENEAS

Allora qui, con me, rifiorirà la stirpe di Priamo,
e tu ed io, Acate, per vendetta,
per Troia, Priamo e i suoi cinquanta figli,
per le vite dei nostri cari e di mille anime innocenti,
guideremo un esercito contro i Greci odiati
e incendieremo la fiera Sparta sulle loro teste.

Esce, con i Troiani

DIDONE

Non parla Enea come un conquistatore?

Benedetta la tempesta che qui lo ha portato!

Beata spiaggia che hai accolto il suo passo!

D'ora innanzi sarete voi gli dèi di Cartagine.

Ah, ma se volesse lasciare il suo amore
in cerca di una terra straniera chiamata Italia?

Oh, se con un incantesimo potessi rinchiudere i venti
al sicuro dentro una sfera dorata,

o se il mar tirreno fosse tra le mie braccia

sì che potesse naufragare nel mio petto

appena tenta di issare le vele!

Devo impedirlo, desiderarlo non basta.

Va', di' alla mia balia di prendere il piccolo Ascanio

e di portarlo nella mia dimora in campagna;
Enea non partirà senza suo figlio;
e poi, perché non lo faccia (sono infatti piena di timore),
portami i suoi remi, i paranchi e le vele.

Esce un Cartaginese.

E se gli affondassi le navi? O, si arrabbierrebbe!
Ma meglio la sua ira che morire di dolore.
Ma non posso vederlo in collera; no, non posso.
Eserciti nemici che marciano sulla mia città,
empi traditori votati alla mia morte,
no, non li temo: solo l'ira di Enea
atterrisce il mio povero cuore:
nessuna lancia insanguinata comparsa in cielo
preannuncia la caduta del mio impero
né comete in fiamme minacciano la mia morte;
solo l'ira di Enea è la mia fine.
Se non mi abbandona, mai morirò
perché nei suoi occhi vedo l'eternità
e con un bacio mi farà immortale.

Entra un Cartaginese.

UOMO

La tua balia se n'è andata col piccolo Ascanio;
ed ecco qui gli attrezzi, i remi e le vele.

Sono queste le vele, che, mio malgrado,
cospirarono col vento per portar via Enea?
Vi appenderò nella mia stanza:
portate in Italia la mia casa, se vi riesce!
Lascero aperte le finestre perché i venti
entrino e di nuovo cospirino
contro di me, misera regina di Cartagine:
ma se partisse, sarebbe ancora a Cartagine:
viaggi pure la ricca Cartagine sui mari,
basta ch'io abbia Enea tra le braccia.
È questo il legno che crebbe sulle piane di Cartagine
e faticherebbe sui liquidi flutti
per rubare alla sua regina l'ospite troiano?
Maledetto albero! Se avessi testa e sensi
per misurare quanto stimo l'amore di Enea,
saresti balzato via dalle mani dei marinai
per avvertirmi che Enea voleva partire!
Ma non posso accusarti, non sei che legno.
L'acqua, che i nostri poeti chiamano ninfa,
come poteva tollerare che le toccassi il seno?
Perché non si è ritratta, sapendo che il mio amore era lì?

Ma l'acqua è un elemento e non una ninfa.
Dovrei forse incolpare Enea per la fuga?
Non accusarlo, Didone, ma spezza i suoi remi!
Questi eran gli strumenti che l'han fatto salpare.
Pure questo vile cordame osa
accumulare dolore sul mio cuore:
non foste voi a issare queste vele?
Perché non vi spezzaste per farle cadere in mare?
Per questo Didone vi riempirà di nodi
e vi taglierà a pezzi con le sue mani:
sarete fruste per punire i mozzi;
non offenderete più la regina di Cartagine.
Che appenda i miei favori ai suoi alberi ora,
e vediamo se valgono come vele;
come funi, prenda le catene d'oro
che ho donato ai suoi compagni;
invece di remi, che usi le mani
e raggiunga a nuoto l'Italia. Questi li terrò io in custodia.
Vieni, portali dentro.

Escono, con seguito.

4.5

Entra la balia con Cupido nei panni di Ascanio

BALIA

Signor Ascanio, dovete venire con me

CUPIDO

Dove devo andare? Resterò con mia madre.

BALIA

No, tu verrai con me a casa mia.

Ho un frutteto pieno di prugne,
mandorle scure, pere, fichi maturi e datteri,
more selvatiche, mele e arance gialle,
un giardino con favi stillanti miele,
rose muschiate e mille varietà di fiori;
e nel mezzo scorre un ruscello d'argento,
dove, lo vedrai, fanno salti pesci rossi,
bianchi cigni e tanti begli uccelli acquatici.
Dimmi, Ascanio, vieni o no?

CUPIDO

Su, su, verrò. Quanto è lontana la tua casa?

BALIA

Qui vicino, figliuolo, ci saremo in un baleno.

CUPIDO

Balia, sono stanco, mi porti in braccio?

BALIA

Certo, e starai con me e mi chiamerai mamma.

Non m'importa, basta che mi vuoi bene.

BALIA

Se vivessi fino a vederlo uomo!

Com'è bello quando ride! Va' là, briccone,
da grande sarai un torelo.

Checché ne dica Didone, non sono vecchia,
non sarò più una vedova, sono giovane:
avrò un marito, o almeno un amante.

CUPIDO

Un marito sì, ma non hai i denti!

BALIA

Ma perché mai ho questi folli pensieri?

L'amore è sciocco, un gioco... O amore sacro!

Se esiste il cielo sulla terra è l'amore,
specie per donne dei **tuoi** anni.

Rossa, fatti rossa di vergogna! Perché pensi all'amore?

Una tomba, non un amante si addice alla tua età.

Una tomba! Macchè, posso vivere cent'anni;
ottanta è un'età da ragazzina: l'amore è dolce!

Le mie vene sono avvizzite, secchi i miei tendini,
perché penso all'amore ora che devo morire?

CUPIDO

Vieni, Balia.

BALIA

Beh, se viene a far la corte dovrà sbrigarsi:
oh, che sciocco fu dirgli di no!

Escono.

ATTO V

ENTRA Enea con una carta in mano su cui disegna la pianta della città, con lui Acate, [Sergesto], Cloanto, e Ilioneo.

ENEAS

È l'ora del trionfo, compagni! I nostri viaggi sono finiti:
qui Enea edificherà una Troia più sontuosa
di quella distrutta dai feroci Atridi.
Cartagine non vanterà più piccole mura:
donerò loro struttura migliore
e la rivestirò di una livrea di cristallo
su cui risplende sempre il giorno.
Dall'India dorata chiamerò il Gange
a servire queste torri con le sue ricche correnti,
e a formare una triplice trincea tutt'intorno.
Il sole dall'Egitto porterà intensi profumi
che i suoi raggi ardenti, come fanno le api operose
che portano sulle cosce il tesoro del miele ibileo,
riverseranno qui il vapore della loro dolcezza
e cospargeranno i nostri bei quartieri con le loro essenze.

ACATE

Quanto si estenderà questa fiera città?

ENEAS

Non più di quattromila passi al massimo.

ILIONEAS

E come si chiamerà? Troia, come prima?

ENEAS

Questo non l'ho ancora deciso.

CLOANTAS

Si chiami Enea, dal nome tuo.

SERGESTAS

O, piuttosto, Ascania, per il tuo figlioletto.

ENEAS

No, voglio che si chiami Anchisaeon,
dal nome del mio vecchio padre.

Entra Ermes con Ascanio

ERMES

Fermati Enea, l'araldo di Giove ti intima di fermarti!

ENEAS

Chi si vede! L'alato messo di Giove!
Benvenuto nella nuova Cartagine.

ERMES

Perché, cugino, stai qui a costruire città
e ad abbellire l'impero di questa regina
e hai cancellato l'Italia della tua mente?

Del tutto dimentico dei tuoi interessi,
perché tradisci così la buona sorte di tuo figlio?
Il re degli dèi mi manda dal cielo eccelso
affinché questo irato messaggio risuoni al tuo orecchio:
uomo vano, quale impero aspetti qui,
con quali pensieri stai qui a dormire sui lidi di Libia?
Se anche ogni gloria ti ha abbandonato,
e disprezzi la fama di tali imprese,
pensa almeno alla profezia per Ascanio
dei mille e più anni dell'impero di Iulo
che ti riporto dall'Ida, dove dormiva,
mentre ho ricondotto a Cipro il piccolo Cupido.

ENEAS

È stata mia madre, dunque, a ingannare la regina!
E io ho scambiato mio fratello per mio figlio:
non c'è da stupirsi, Didone, se sei preda d'amore
a cullare in braccio ogni giorno Cupido!
Bentornato figliuolo caro, dove sei stato finora?

ASCANIO

A mangiare dolci confetti con l'ancella di Didone
che sempre mi cullava tra le braccia.

ENEAS

Sergesto, portalo sulla mia nave
prima che Didone se ne accorga e lo prenda in ostaggio.

Esce Sergesto con Ascanio

ERMES

Hai tempo per questo bambino
e non per ascoltare il comando che ti reco?
Ti ordino di far vela subito per l'Italia,
altrimenti patirai l'ira tremenda di Giove.

Esce

ENEAS

Come posso affrontare l'alto mare rabbioso
senza vele né attrezzi per le navi?
forse gli dèi vogliono che, come Deucalione,
fluttui su e giù in balia dei marosi?
Sebbene mi abbia riparato la flotta e dato navi
mi ha portato via i remi e gli alberi
e non mi ha lasciato vele né timone.

Entra Iarba

IARBA

Che c'è, Enea? Triste? Come mai così giù?

ENEAS

Iarba, sono davvero fuori di me;
Giove mi grava di un compito disperato
che né astuzia né ingegno possono compiere

e non riesco escogitare una soluzione.

IARBA

Di che si tratta, di grazia? Posso chiederlo?

ENEA

In tutta fretta mi ordina di salpare per l'Italia
ma mi manca il sartiame per la flotta
e l'equipaggiamento per gli uomini.

IARBA

Se è tutto qui, allora rallegriati,
ti rifornirò io del materiale:
manda con me qualcuno dei tuoi uomini
e darò loro tutto ciò di cui hai bisogno.

ENEA

Grazie Iarba del gentile aiuto.

Acate e gli altri verranno con te;
io rimarrò qui, grato del favore.

Esce Iarba con il seguito di Enea.

E ora, di fretta, ai lidi di Lavinia,
per fondare di nuovo l'antica Troia.
Lo sanno gli dèi, lo sa il cielo e la terra
quanto mi rincresca lasciare questi confini di Libia,
ma così impone l'eterno Giove.

Entra Didone.

DIDONE

Temo di aver scorto il figlioletto di Enea
diretto alle navi troiane con Acate.
Se è così, suo padre vuole fuggire.
Ma ecco, è qui; Didone, sii accorta!
Enea, perché i tuoi uomini salgono a bordo?
Perché sono riarmate le tue navi? E perché,
lontane dal porto, sono nella rada?
Perdonami se chiedo, ma è l'amore che mi spinge.

ENEA

Perdonami tu se te lo spiego!
Enea non ingannerà il suo amore.
Devo andarmene: oggi il rapido Mercurio,
mentre tracciavo il progetto per queste mura,
mi è apparso, mandato dal padre Giove,
e, a nome suo, mi ha sgridato fieramente
per il mio indugio, qui, dimentico dell'Italia.

DIDONE

Ma Enea non lascerà il suo amore, vero?

ENEA

Giove immortale mi comanda
di lasciare questa città e di andare in Italia;

devo andare, per forza.

DIDONE

Queste parole non salgono dal tuo cuore.

ENEAS

No, non dal mio cuore; quasi non riesco a partire.

Eppure non posso restare. Addio, Didone, sta' bene.

DIDONE

'Sta' bene'? così ripaghi il mio amore?

È così che i troiani abbandonano le loro donne?

Didone sta bene se Enea resta,
muoio se mi dici 'addio, sta' bene'.

ENEAS

Allora lasciami andare senza dire addio?

DIDONE

'Lasciami andare', 'addio', 'devo andare',

queste parole sono veleno per il mio povero cuore:

oh, parla come il mio Enea, come il mio amore!

Perché guardi verso il mare? C'era un tempo

in cui la mia bellezza t'incatenava a me.

Sono forse meno bella di quando mi hai incontrata?

È per il dolore di perderti, Enea!

Dimmi che rimani a Cartagine con la tua regina,

e la mia bellezza tornerò di nuovo.

Ma dimmi, come puoi partire?

Mi darai un bacio? Oh, le tua labbra han giurato

di rimanere con me! Mi prenderai la mano?

La tua mano ha promesso fedeltà alla mia;

e tu, ingrato Enea, mi dici:

'allora lasciami andare senza dire addio'?

ENEAS

Regina di Cartagine, fossi anche brutta e scura,

non potrei lo stesso non amarti;

ma non posso contraddire il comando degli dèi.

DIDONE

Gli dèi! Che dèi sono se vogliono la mia morte?

In che mai ho offeso Giove

perché mi strappi Enea dalle braccia?

Oh, no, agli dèi non importa cosa fanno gli amanti:

è Enea che mi porta via Enea;

e l'afflitta Didone, per queste guance gonfie di pianto,

per la mano destra e per i nostri riti nuziali,

implora Enea di restare con lei;

si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam

dulce meum, miserere domus labentis et istam,

oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.

ENEAS

desine meque tuis incendere teque querelis;

Italiam non sponte sequor.

DIDONE

Dimentichi forse quanti re vicini
si sollevarono in armi perché ho scelto te come amante?
Come Cartagine si è ribellata, Iarba si è infuriato
e in tutto il mondo mi si chiama nuova Elena,
poiché irretita dalla bellezza di un forestiero?
Oh, se solo tu fossi fedele come Paride:
ben venga il sacco di Cartagine, come quello di Troia,
e mi chiamino pure seconda Elena!
Avessi almeno un figlio da te, soffrirei meno:
nel suo volto vedrei Enea.

Ma se te ne vai ora, cosa mi lasci
se non un dolore che cresce e non si placa?

ENEA

Invano, amore mio consumi il respiro che muore:
se le parole potessero commuovermi, mi avresti già convinto.

DIDONE

E non ti commuovono le parole di Didone?
Non ti fu madre una dea, spergiuro,
né fu Dardano a capo della tua schiatta:
sei sorto dal Caucaso scita
e ti allevarono tigri di Ircania.

A che valgono ora lamenti e lacrime?

Didone è morta!

Iarba si è ucciso; Iarba, amore mio!

O dolce Iarba, mio solo diletto.

Quale destino fatale è tanto invidioso
da voler che Iarba si uccida?

Ma ora Anna ti onorerà nella morte,
e mescerà il suo sangue al tuo: così farò.

Che gli dèi e gli uomini abbiano pietà della mia morte
e piagano la nostra fine, senza più soffio vitale.

Aspettami dolce Iarba, vengo da te.

Si uccide.

FINE

ATTO I

SCENA I

1-49 La *Tragedia di Didone* inizia con una delle scene più particolari e originali dell'intero dramma: Giove corteggia Ganimede dondolandoselo sulle ginocchia. L'episodio in sé è puramente creato dalla fantasia di Marlowe, come marloviano è il tema dell'amore omosessuale che ritorna, sviluppato più ampiamente, in *Edward II*. Preambolo quasi comico, esso acquista poi un significato più completo se, come suggerito dal frontespizio dell'edizione *in-quarto*, si suppone la rappresentazione dell'opera da parte di una compagnia di fanciulli, situazione che ben si adatterebbe al tono farsesco e «humourous» di questa sezione.

Tono che tende al comico, s'è detto. In realtà questa «induction» non è mero *lusus* teatrale ma ricopre un ruolo funzionale nell'economia dell'intero dramma: vengono infatti qui enucleati – in modo pugnacemente «humourous» – i temi che sottostanno all'intera opera. Ossia, la potenza, violenta e distruttrice, del desiderio d'amore e il rapporto della volontà umana con il volere divino. Di più; questa visione quasi faceta di Giove che vezzeggia Ganimede viene a manifestare, per contrasto, tutta la drammaticità della condizione umana nei riguardi del destino e della passione d'amore. Deve infatti il destino degli affetti – e della vita – degli uomini sottostare alle leggi di un dio rappresentato spoglio di ogni attributo di autorità, e il tragico amore terreno dipendere dai capricci amorosi di colui che comanda il destino? Non soltanto come *incipit* giocoso, dunque, ma come vero e proprio prologo messo in scena in tono semi-serio io intenderei questa «induction».

A questi 49 versi è altresì possibile rintracciare un referente nel testo virgiliano. Il tema del ratto del troiano Ganimede, invisibile a Giunone è sotteso all'*Eneide*, e proprio all'inizio del libro I è incisivamente posto da Virgilio tra le

cause dell'ira della dea che travaglia i profughi troiani e li fa errare, spinti dai fati, attorno a tutti i mari, e che spinge il poeta a dire *tantae molis erat Romanam condere gentem*. Il prologo, dunque, di cui si dà solo breve saggio, soprattutto per evidenziarne il tono, rappresenta uno di quegli esempi eccezionali in cui da un singolo verso virgiliano Marlowe rielabora, anzi, direi, crea un'intera scena.

rimando all'introduzione per una trattazione dettagliata

- inter e intra-text

Ganimede in Dido:

atto 3,2,40-44

4.4.45s

Renaissance: Da Poliziano a Michelangelo, sessualità e neoplatonismo (da Senofonte e Platone, Saslow 29 Marlowe *Edward II*)

Per associazioni erotiche (nell'antichità) con il mito di G: K.J. Dover, *Greek Homosexuality* ???

E see Boswell (per il medioevo)

- per Ganimede in contesti ekphrastici nella poesia rinascimentale

(in particolare Poliziano, vd Saslow, 29s (simbolo di «overt sexuality»

Poliziano *Stanze per la giostra* (1478) I,107 (ed. Bruno Maier, *Stanze per la giostra, Orfeo, Rime*, Novara, 1968, p. 68)

E in *Orfeo* (1480), 339-56 (Maier 111)

(in Saslow: altre trattazioni del mito di Ganyon: Ovid Fasti, 6.43 Met 10.155-61; Lucian, dialoghi degli dei 8.5)

E prominence of Ganimede (notata da Boswell, 260, n. 64) nel commento di Servio ???

- associazione di Ganimede e di raffigurazioni di Ganimede nelle edizioni cinquecentesche dell'Eneide (in particolare incisioni di Sebastian Brandt, Strasburgo 1502 e riedita due volte in Italia) vd. Saslow 114s

- scena of the INDIAN BOY in a MSND, Shakespeare

I, i, 1-8

*Here the Curtaines draw, there is discovered
Jupiter dandling Ganimed upon his knee, and
Mercury lying asleepe.*

JUPITER

Come gentle *Ganimed* and play with me,
I love thee well, say *Juno* what she will.

GANIMED

I am much better for your worthles love,
That will not shield me from her shrewish blowes:
To day when as I fild into your cups, 5
And held the cloath of pleasance whiles you
dranke,
She reacht me such a rap for that I spilde,
As made the bloud run downe about mine eares.

1, 25-28

*necdum etiam causae irarum saevique dolores
exciderant animo: manet alta mente repostum
iudicium Paridis spretaeque iniuria formae,
et genus invisum, et rapti Ganymedis honores.*

E come in virgilio i tre versi iniziali su ganimede sono ripresi dall'elemento ekphrastico, in Marlowe, in maniera inversa, il parallelo con i versi iniziali, legati all'ira di Giunone, riprende (atto 3,2,40-44) la scena iniziale. Versi in bocca a **Giunone**. Come in vi

S.D. rappresentazione etc.. vd Oliver

Passi virgiliani e ovidiani e luciano

1. come come: the passionate shepherd to his love

- all the better for you, sarcastic

6 cloath of pleasance: OED anche parodia cristiana?

10s this **earth** threatning haire, / That shaken thrise, makes Natures buildings quake: Ov. met. 1.179s (and Homer??)

15 afoot: OED 3. Hence, In active existence, in operation or employment.

16 Helens brother: Fasti? Luciano? Vedi TB

19s if ere I pleasde thine eye,

Or seemed faire walde in with Egles wings: DIDO'S

E referenti mitici: ovidio e differenza con Virgilio

21 my immortall beautie: immortalità divina di Ganimede, vd versione del mito virgiliana

23 **sweet wagge:** cf OED, wag *n.*² †1. A mischievous boy (often as a mother's term of endearment to a baby boy), 1584 **LYLY** *Sappho* v. ii. 55 [Venus says to Cupid:]

Vnhappy wag, what hast thou done?

25 **exhal'd with thy fire darting beames:** vd OED e TB 130s

26: **Have oft driven backe the horses of the night:** Ov. am. 1.13.40 amante elegiaco
vd paper ripreso in Dr Faustus 1428

27 **hal'd:** cf OED †¹ *hele*, v.¹ trans. *To hide, conceal; to keep secret.*

28s **Sit on my knee, and call for thy content, / Controule proud Fate, and cut the thred of time:** parodia del divino, sovrano degli dei, del fato e del destino 'fatale'.. morte... epica: vd anche la morte di Didone (quote verg.) e morti epiche in Omero etc. (es. Last verse of book 4)

30sss: continua la parodia degli dei: episodio per episodio...

32 **Vulcan shall daunce:** TB 131, scena Iliade 599-600 e (Mc Kerrow suggerisce) Erasmo, Encomium moriae ?? p. 17: q TB 131

34: **Junos bird:** cf. Ov. am. 2.6.55 (e versione di Marlowe: Ionoes bird)

34s: cf. Hero and Leander (Q TB)

36 **Venus Swannes:** verg?? See Ph Hardie

45 **with my theft:** aen 1

46s: TB «perhaps these nine syllable lines are meant to convey a tone of childish petulance», che ben si sposerebbe con la natura della richiesta di Ganimede.

48 **an¹ hundred times:** per i numerali in marlowe cf. (archiv...)

Wanton: ¹ †1. a. Of persons: Undisciplined, ungoverned; not amenable to control, unmanageable, rebellious. Of children: Naughty, unruly. *Obs.*,

d. Said of boys, with mixture of sense 4; often (after Shakespeare's use) with reference to childish cruelty.

2. Lascivious, unchaste, lewd. †Also, in milder sense, given to amorous dalliance. a. of persons (in early use only of women).

55 Steedes of Boreas brood Borea Ovid

Ebe TB ovidb am 5.66 ??

¹ an: a *Ox HRDC*

64 Poore Troy must now be sackt upon the Sea altra metafora per Troia:
anticipazione dell'uso dell'*ilioupersis*

71 **Dolon Il 10** e TB amores etc

72 **the Starres supprisde like Rhesus Steedes** doloneide?? E altra metafora
'ippica' per gli elementi astrali: come lente currite? Sfruttata da Marlowe

73 **Astraeus**

76 **Proteus raising hils of flouds on high** important: assieme a Tritone,
ovidianizzazione del testo. E **aquae mons ??? aen**

77 **Entends ere long to sport him in the skie**

80 **Then dye Aeneas in thine innocence:** truest Dido dies???

94 **From forth her ashes shall advance her head** Troia e fuoco: metafora e
ultime parole di Dido

Ovidio

I, i, 9-15

JUPITER

What? dares she strike the darling of my thoughts?

met. 1, 179-180

By Saturnes soule, and this earth threatning
haire,

10 *terrificam capitis concussit terque quaterque
caesariem, cum qua terram, mare, sidera movit.*

That shaken thrise, makes Natures buildings quake,

I vow, if she but once frowne on thee more,

To hang her meteor like twixt heaven and earth,

And bind her hand and foote with golden cordes,

As once I did for harming *Hercules*

15

Nello scambio immediatamente seguente emergono invece altri due elementi
degni della nostra attenzione:

I, i, 16-31

GANIMED

Might I but see that pretie sport a foote,

O how would I with *Helens* brother laugh,

And bring the Gods to wonder at the game:

Aen. 4, 317-319 = Dido, V, i, 136-138

Sweet *Jupiter*, if ere I please thine eye,

si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam

Or seemed faire walde in with Egles wings,

20 *dulce meum, miserere domus labentis et istam,*

Grace my immortall beautie with this boone,

oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.

And I will spend my time in thy bright armes.

JUPITER

What ist sweet wagge I should deny thy youth?

Whose face reflects such pleasure to mine eyes,

As I exhal'd with thy fire darting beames, 25 *am. 1, 13, 40*

Have oft driven backe the horses of the night, *O lente, **lente**, currite noctis equi*

When as they would have hal'd thee from my sight:

Sit on my knee, and call for thy content,

Controule proud Fate, and cut the thred of time.

Why, are not all the Gods at thy commaund, 30

And heaven and earth the bounds of thy

delight?

La supplica di Ganimede a Giove, è eco dell'ultima richiesta di Didone, oramai affranta e rassegnata, ad Enea per convincerlo a fermarsi ancora un po'. Il passo, *Aen. 4, 317-319*, è celeberrimo e Marlowe lo inserisce addirittura in latino nel suo testo (*V, i, 136-138*). Questo elemento, mi pare, sebbene non sia sottolineato in nessun commento, salda intimamente questa prima scena di «induction» con il tema centrale e unificatore dell'intera tragedia. E, qui all'inizio, lo stravolge e lo parodizza, con quello che sembra il capriccio di un ragazzetto vezzoso, e, così facendo rende ancora più amara la tragedia dell'uomo che, lontano dall'Olimpo, invece soffre e non ottiene compenso alla grazia straziantemente richiesta. Per di più, come ben si sa, sono Giove e il Fato a determinare la tragedia dell'abbandono: Giove e il Fato (nelle parole di *Jupiter*) che in questa scena vediamo così abbassati e umanizzati.

Le parole di *Juppiter* «Sit on my knee, and call for thy content, Controule proud Fate, and cut the thred of time» suonano quasi come scherno se si pensa al peso che invece il Fato ha nella tragedia terrena di Enea e Didone. «Taglia il filo del tempo» richiama poi la nota e triste fine di Didone in Virgilio, dove Giunone, *lungum misurata dolorem difficilisque obitus*, manda Iris a recidere l'ultimo cappello della vita della regina (*Aen. 4, 693-705*).

Importante anche il v. 26, «Have oft driven backe the horses of the night», «spesso ho fatto indietreggiare i cavalli della notte (se mi ti nascondevano alla vista)», che riprende il verso Ovidiano *O **lente**, lente, currite noctis equi*, dagli *Amores*, opera interamente tradotta da Marlowe, 1, 13, 40, verso caro al poeta

inglese che lo riutilizzerà, citato in latino, e trasferito dal registro elegiaco a quello tragico, nella scena in cui culmina la straziante *climax* della tragedia del *Doctor Faustus* (V, ii, 152).

45: **my theft**

L'ultima considerazione sulla scena d'apertura riguarda quella che, a mio avviso, è un'altra allusione, ancora parodica, al testo virgiliano e ai versi del libro I succitati che narrano l'ira di Giunone per «il ratto di Ganimede». Giove offre infatti al suo diletto gemme e gioielli, suo «furto» ai danni di Giunone. Il «furto» di Giove è in realtà cosa ben più grande e sottaciuta. Ciò che infatti fa scatenare l'ira di Giunone non è il furto di una manciata di gioielli, bensì, come in Virgilio, il “furto”, la “rapina”, dello stesso fanciullo.

49 if thou wilt be my love: the passionate shepherd to his love: inserisci analisi verbale e rimanda a Cheney

È con Venere, tuttavia, che entra in scena propriamente Virgilio [quote BOAS].

50-121: Aen. 1.223-300 e 1.50-86

In particolare notiamo la differenza di tono. Nella *Dido* ancora imperversa la tempesta e Venere, più adirata che reverente, si lamenta con Giove della sorte sventurata del figlio.

I, i, 50-53

Enter Venus

VENUS

I², this is it, you can sit toying there,

50

And playing with that female wanton boy,

Whiles my Aeneas wanders on the Seas,

And rests a pray to every billowes pride.

I, 229-233

adloquitur Venus: O qui res hominumque deumque

aeternis regis imperiis, et fulmine terres,

230

quid meus Aeneas in te committere tantum,

quid Troes potuere, quibus, tot funera passis,

cunctus ob Italiam terrarum clauditur orbis?

Colpisce, nella resa marloviana del divino – a volte parodica e comunque e sempre più umanizzata rispetto alla fonte virgiliana – il modo in cui Venere si

rivolge a Giove. A fronte della solenne perifrasi – quasi nella forma di una supplica devota – del testo latino (*O qui res hominumque deumque aeternis regis imperiis, et fulmine terras*) che racchiude la sovranità temibile di Giove su tutto il creato, le parole della Venere di Marlowe suonano quasi come un rimprovero non privo di scherno.

È poi nel racconto dolente di Venere che Marlowe riprende ciò che invece era diegesi – e precedente al colloquio di Venere con Giove – in Virgilio. Nelle parole di Venere, Giunone, la «falsa Giunone» si reca da Eolo, come in 1, 50, dove si leggono le sue trame per scatenare la tempesta sui Troiani.

I, i, 54-58

Juno, false *Juno* in her Chariots pompe,
Drawne through the heavens by Steedes of
Boreas brood,
Made *Hebe* to direct her ayrie wheelles
Into the windie countrie of the clowdes.

1, 50-52

Talia flammato secum dea corde volutans
55 *nimborum in patriam, loca feta furentibus austris,*
Aeoliam venit.

Connotando in modo caratterizzante Giunone, «falsa» appunto, dal punto di vista di Venere, Marlowe ne estende la descrizione con elementi mitici e con una figura retorica a lui cara³, l'enallage di «in her Chariots pompe», «nel fasto del suo carro», ossia, «sul suo carro fastoso», figura che già si era vista con «billows proud» (v. 54), «l'orgoglio dei flutti» e dunque «i flutti orgogliosi». È nota la predilezione di Virgilio per l'enallage, nella tensione verso lo *hypsos* che si incarna in un linguaggio straniante⁴; quanto questo abbia concretamente influenzato lo stile di Marlowe non so dirlo; resta accattivante supporre una

² Non pronomi di prima persona plurale ma interiezione; scritto, nello *spelling* elisabettiano come l'omofono «Ay». Alla lettera Venus dice «Ah, allora è così!» o «eccoti qui ...».

³ Cf. Tucker Brooke 1930, 132.

⁴ Cf. Conte 2002, nel saggio *Anatomia di uno stile: l'enallage e il nuovo sublime*. Secondo Conte, i più potenti tra gli effetti di straniamento del linguaggio «sono ottenuti con figure semplicissime. Nulla di più semplice e insieme di più efficace dell'enallage (o ipallage, se si preferisce chiamarla così), cioè del tropo che scambia i rapporti sintattici fra le parole: un elemento della frase, spesso l'aggettivo, viene riferito non all'elemento cui appartiene per legame logico-grammaticale, ma ad un altro più o meno vicino. La lingua si fa 'difficile', rinuncia alla trasparenza, non accetta di dissolversi nella comunicazione; nasce di qui uno stile denso e teso (ἄδρός, nella terminologia dello Pseudo-Longino e di Dionigi di Alicarnasso). La forzatura, che in apparenza infrange solo la coerenza sintattica, di fatto tocca e viola anche la coerenza semantica: lo scarto coinvolge i sensi del lettore, ne impregna la mente, accende le sue reazioni» (Conte 2002, 16).

dipendenza anche sul piano stilistico, a corroborare ancor più quella dimensione “straniante” del teatro marloviano, già messa in luce nel suo intimo «savage humour» da T.S. Eliot⁵ e accostata poi alla «Verfremdung» del teatro brechtiano.

Marlowe traduce alla lettera, aggiungendo l’aggettivo «windie», «ventoso», il nesso virgiliano *nimborum in patriam* con l’allitterante «into the windie countrie of the clowdes».

Ecco dunque, sempre riportata da Venere, la richiesta di Giunone ad Eolo:

I, i, 58-63	1, 65-70
Where finding <i>Aeolus</i> <u>intrencht with stormes,</u>	<i>Aeole, namque tibi divom pater atque hominum</i>
<u>And guarded with a thousand grislie ghosts,</u>	65
She humbly did beseech him for our bane,	60 <i>rex</i>
<u>And charg'd him drowne my sonne with all his</u>	<i>et mulcere dedit fluctus et tollere vento,</i>
<u>traîne.</u>	<i>gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor,</i>
<u>Then gan the windes breake ope their brazen</u>	<i>Ilium in Italiam portans victosque Penates:</i>
<u>doores,</u>	<i>incute vim ventis submersasque obrue puppes,</i>
And all <i>Aeolia</i> to be up in armes	<i>aut age diversos et dissice corpora</i>
	<i>ponto.</i> 70

Marlowe, rendendo le parole di Giunone che ricorda al dio dei venti il potere – dato da Giove – di calmare i flutti o di alzarli col vento, introduce nella descrizione di Eolo un registro lessicale denso di termini militari. Eolo è «trincerato di tempeste» e a sua guardia sono «spaventosi – anche macabri – spiriti». Prosegue la metafora militare che rende il virgiliano *incute vim ventis* con «then gan the windes breake ope their brazen doores, and all *Aeolia* to be up in armes»⁶, «poi iniziarono i venti a spalancare – con un movimento quasi lacerante, potremmo dire – le loro porte di ottone», dove all’allitterazione latina risponde «breake ope their brazen doores», «e tutta l’Eolia si alzò in armi». Il virgiliano *submersasque obrue puppes, aut age diversos et dissice corpora ponto*, alla lettera «affonda le navi (in sineddoche) e non lasciarne traccia (*submersas*)⁷ o buttali in tutte le direzioni e disperdili nel mare»

⁵ Cf. T.S. Eliot 1920; ancora per gli effetti stranianti del teatro marloviano: Leech 1963, Mulryne-Fender 1968, Gill 1997; per l’accostamento Marlowe-Brecht, vd. Hattaway 1968 e Bono-Tessitore 1998.

⁶ Caro quest’ultimo nesso a Marlowe, cf. *Tamburlaine Part II*, i, 72 e 76: «All Asia is in arms with Tamburlaine» e «All Affrick is in arms with Tamburlaine».

⁷ Cf. Austin 1971, 47.

è semplificato dalla Venere di Marlowe che riporta la preghiera di Giunone per «la nostra rovina» e l'ordine di «annegare mio figlio con tutto il suo seguito».

Questa metafora militare introdotta per connotare la tempesta prosegue in un'invocazione (assente è in Virgilio) in cui Venere paragona la flotta di Enea a una novella Troia espugnata da un mare personificato di nuovi Achei.

I, i, 64-77

Sebbene essa sia di pressoché totale invenzione marloviana, si può ravvisare in questa descrizione metaforica in termini poliorcetici della flotta di Enea, un'anticipazione del racconto vero e proprio della caduta di Troia che occuperà la maggior parte del secondo atto e che riprende da vicino – pur con omissioni e in via spesso abbreviata e opportunamente semplificata in modo confacente alla dimensione drammatica del testo inglese – il libro II dell'*Eneide*. Sporadici i riferimenti a Virgilio in questo monologo. In particolare, la menzione di Rheseus si trova in *Aen.* 1, 469-71 ma non pare rilevante all'uso che qui ne fa Marlowe, tale utilizzo sembra invece conforme al modo in cui di solito egli tratta il materiale mitico che inserisce nel testo.

76 Proteus raising hils of flouds on high, Entends ere long to sport him in the skie: 1.105: aquae mons etc!!1

I, i, 72-73

Ay me! the Starres supprisde like
Rhesus Steedes,
Are drawne by darknes forth *Astraeus*
tents.

1, 469-71

*Nec procul hinc Rhesi niveis tentoria
velis
adgnoscit lacrimans, primo quae
prodita somno 470
Tydides multa vastabat caede cruentus*

Al termine dell'invocazione, Venere si scaglia contro Giove. Si apre qui – e a Marlowe è caro riprenderlo e accentuarlo⁸ – uno dei motivi principali della tragedia: ossia, il rapporto dialettico e quasi di sfida con il divino che connota il mondo marloviano.

I, i, 78-81

False Jupiter, rewardst thou vertue so?

What? is not pietie exempt from woe?

Then dye *Aeneas* in thine innocence,

Since that religion hath no recompence.

1, 241; 250-253

Quem das finem, rex magne, laborum?

[...]

80 *nos, tua progenies, caeli quibus adnuis*

arcem, 250

navibus (infandum!) amissis, unius ob iram

prodimur atque Italiam longe disiungimur oris.

Hic pietatis honos? Sic nos in sceptris reponis?

Marlowe non fa menzione dell'*exemplum* contrario di Agenore, stabilitosi in pace a Padova, cui invece si riferisce la Venere virgiliana. Numerosi e notevoli sono i parallelismi testuali, ma anche le differenze. Notiamo subito queste: proseguendo nel suo tono iroso e di scherno, il vocativo di Venere è «false Jupiter», mentre in latino il tono rimane solenne e reverenziale: *rex magne*. Sebbene, invece, non si possa parlare di vera traduzione, «rewardst thou vertue so?», «così ricompensi il valore?» riprende *Sic nos in sceptris reponis?*, «così ci collochi nel regno?». *Hic pietatis honos?*, «è questo l'onore concesso alla pietas?» viene invece ripreso da Marlowe, con un richiamo terminologico preciso, nella domanda «is not pietie exempt from woe?», «nemmeno la pietà è esente dal dolore?».

La risposta di Giove è speculare a quella dell'*Eneide*. Anzi, per la prima volta nella tragedia s'incorre in una e vera propria traduzione di un passo virgiliano.

I, i, 82-85

JUPITER

Content thee Cytherea in thy care,

Since thy *Aeneas* wandering fate is firme,

Whose wearie limbs shall shortly make repose,

1, 257-260

Parce metu, Cytherea: manent immota tuorum

fata tibi; cernes urbem et promissa Lavini

moenia, sublimemque feres ad sidera caeli

magnanimum Aenean; neque me sententia

⁸ Si pensi ad esempio a rapporto superomistico di scontro, in termini rinascimentali e a volte bruniani, tra uomo e divinità, come ad esempio in *Dr. Faustus*, *Tamburlaine* o *The Jew of Malta*.

La solenne *brevitas* virgiliana in *Parce metu, Cytherea*, è resa da Marlowe con un intero verso il cui ritmo è però reso incalzante dalla duiplice allitterazione chiasmica; palmare è la ripresa dell'appellativo di Venere e la sua collocazione centrale nel verso. La costruzione di *parcere*, nel suo significato traslato con il dativo⁹, *metu*, «astieniti da, abbandona l'ansia, il timore» è resa da Marlowe con «Content thee» nel senso di «sii quieta» e «in thy care», dove «care», «in no way related to the Latin *cura*» è inteso come «a burdened state of mind arising from – appunto – fear, doubt or concern about anything»¹⁰.

Manent immota tuorum fata tibi è invece tradotto fedelmente come «thy Aeneas wandring fate is firme» con l'aggiunta dell'aggettivo «wandring» (ancora un'enallage): «il fato errante» – che viene ad opporsi in modo ossimorico a «firme». L'assonanza consonantica del latino è resa in inglese con l'allitterante «fate is firme». Ancora, «in those faire walles I promist him of yore», «tra le belle mura che da tempo gli promisi», traduce il latino *promissa Lavini moenia*.

Ancora, specularmene, segue:

I, i, 86-95

But first in bloud must his good fortune bud,

Before he be the Lord of Turnus towne,

Or force her smile that hetherto hath frownd:

Three winters shall he with the Rutiles warre,

And in the end subdue them with his sword,

And full three Sommers likewise shall he

waste,

In mannaging those fierce barbarian mindes:

Which once performd, poore Troy so long supprest,

From forth her ashes shall advance her head,

And flourish once againe that erst was dead 95

1, 261-266

*Hic tibi (fabor enim, quando haec te cura remordet,
longius et volvens fatorum arcana movebo)*

*bellum ingens geret Italia, populosque feroces
contundet, moresque viris et moenia ponet,*

90 tertia dum Latio regnantem viderit

aestas, 265

ternaque transierint Rutulis hiberna subactis.

Con «But first in bloud must his good fortune bud», dove forte è l'impatto della imperfetta rima interna *blood... bud*, VD OLIVER AD LOC. E BROOKE
VRSIFICATION AND STYLE Marlowe rende liberamente *bellum ingens geret*

⁹ Cf. Forcellini s.v.

¹⁰ Cf. O.E.D. s.v. «care», 2.

Italia; «Before he be the Lord of *Turnus* towne» rende liberamente *moresque viris et moenia ponet*. «Three winters shall he with the Rutiles warre», «per tre inverni sarà in guerra con i Rutili» traduce molto da vicino il latino *ternaque transierint Rutulis hiberna subactis* «e tre inverni saranno passati dalla sconfitta dei Rutuli»; mentre «And full three Sommers likewise shall he waste, in mannaging those fierce barbarian mindes», alla lettera, «tre intere estati similmente perderà contrastando quelle fiere menti (ancora un'enallage) barbare» salda, traducendoli liberamente, *tertia dum Latio regnantem viderit aestas*, «(finché) la terza estate lo vedrà regnare sul Lazio» con *populosque feroces*.

Prosegue il testo, con il parallelo richiamo alle future sorti di Ascanio:

I, i, 96-103	1, 267-271
<u>But bright <i>Ascanius</i></u> , beauties better worke	<u>At puer <i>Ascanius</i></u> , cui nunc cognomen <i>Iulo</i>
Who with the Sunne devides one radiant shape,	<i>additur, Ilus erat, dum res stetit Ilia regno,</i>
Shall build his throne amidst <u>those starrie towers</u> ,	<i>triginta magnos volvendis mensibus orbis</i>
<u>That earth-borne <i>Atlas</i> groning underprops:</u>	<i>imperio explebit, regnumque ab sede Lavini</i>
No bounds but heaven shall bound his 100	270
Emperie,	<i>transferet, et longam multa vi muniet Albam.</i>
Whose azured gates enchased with his name,	
Shall make the morning hast her gray uprise, 4, 481-482	<i>ubi maximus Atlans</i>
To feede her eyes with his engraven fame.	<i>axem umero torquet, stellis ardentibus aptum</i>

Qui, *puer*, forse per mantenere invariato il ritmo e il metro, diventa, molto liberamente «bright», «splendente» e il resto della descrizione differisce in modo evidente dai dettagli virgiliani. Marlowe non fa cenno al trentennale dominio e al trasferimento del regno ad Alba Longa e distende i suoi versi in perifrasi cosmologiche – un'altra delle sue predilezioni – per magnificare la potenza del futuro impero. Il riferimento ad Atlante, che, «gemendo regge torri di stelle» forse richiama l'accento virgiliano al titano nella descrizione che Didone, nel libro IV, fa dell'Africa quando manda la sorella in cerca della sacerdotessa.

Riprende un'aderenza più prossima, in vero un altro passo di traduzione, al testo del libro I con le parole seguenti di Giove.

I, i, 104-108	1, 272-274; 278 s.
Thus <u>in stoute <i>Hectors</i> race</u> <u>three hundred yeares</u> ,	<i>Hic iam <u>ter centum totos regnabitur annos</u></i>

The Romane Scepter royall shall remaine,	105	<i>gente sub Hectorea, donec regina sacerdos.</i>
Till that a Princesse priest conceav'd by Mars,		<i>Marte gravis, geminam partu dabit Ilia prolem.</i>
Shall yeeld to dignitie a dubble birth,		[...]
Who will eternish Troy in their attempts		<i>His ego nec metas rerum nec tempora pono; imperium sine fine dedi.</i>

Come già osservato altrove, anche qui Marlowe aggiunge un aggettivo a connotare ulteriormente il nesso virgiliano *gente ... Hectorea*; ossia «stoute», «forte, saldo». Rende poi con una perifrasi il verbo impersonale *regnabitur*, alla lettera: «(nelle mani della) forte stirpe di Ettore, per trecento anni rimarrà lo scettro regale romano». Aderente la resa del numerale. Degni di nota la traduzione «Princess priest» per *regina sacerdos* e l'uso causativo del verbo «conceive» per rendere *gravis*, nel significato, introdotto da Virgilio¹¹, appunto di «gravida». La frase risulta, alla lettera, «fatta concepire da Marte», dove «by Mars» riprende fedelmente l'ablativo strumentale latino. Marlowe poi salta il nome, *Ilia*, e, rendendo fedelmente *gemine prole* con «dubble birth» amplia *dabit* in «shall yeeld to dignitie». Infine condensa in un verso il senso dei due versi virgiliani *His ego nec metas rerum nec tempora pono; imperium sine fine dedi* prendendo come soggetto i futuri Romolo e Remo che «con le loro gesta renderanno eterna Troia», dove «eternish» è forma poetica – ma frequente ad esempio in Nashe – di «eternize».

Segue una breve battuta di Venere – assente in Virgilio – che incalza ancora Giove, il quale, così come nel testo virgiliano invia Mercurio a Cartagine per rendere ben disposti gli animi punici verso i Troiani, in Marlowe, visto lo sfasamento cronologico degli avvenimenti – ricordiamo, Venere si reca da Giove mentre è ancora in corso la tempesta – invia il figlio alato a Nettuno per indurlo a placare le acque.

I, i, 109-112

VENUS

How may I credite these thy flattering termes,

When yet both sea and sands beset their ships, 110

And *Phoebus* as in Stygian pooles, refraines

¹¹ Cf. Austin 1971, 105; in tale accezione ricorre anche in *Aen.* 1, 49 e 6, 516.

To taint his tresses in the Tyrrhen maine?

110 sea and sands beset their ships, sea and sands cf AEN 1.107

Continua la metafora poliorcetica: ora è l'ira di Giunone ad 'assediare' Troia sul mare, nel secondo atto Troia assediata e vinta dal fuoco sarà metafora per...

I, i, 113-121

JUPITER

1, 297-300

I will take order for that presently:

Haec ait, et Maia genitum demittit ab alto,

Hermes awake, and haste to *Neptunes* realme,

ut terrae, utque¹² novae pateant Karthaginis arces

Whereas the Wind-god warring now with 115

hospitio Teucris, ne fati nescia Dido

Fate,

finibus arceret

Besiege the offspring of Our kingly loynes,

300

Charge him from me to turne his stormie powers,

And fetter them in *Vulcans* sturdie brasse,

That durst thus proudly wrong our kinsmans peace.

[Exit Mercury.]

Venus farewell, thy sonne shall be our care: 120

Come *Ganimed*, we must about this geare.

Exeunt Jupiter cum *Ganimed*

128s That erst-while issued from thy watrie loynes, / And had my being from thy bubling froth see Oliver e Golding

Rimasta sola in scena, Venere declama una preghiera al mare che non ha referenti in Virgilio. V'è chi ha notato¹³ somiglianza con la supplica che Venere fa a Nettuno nelle *Metamorfosi* di Ovidio, 4, 531-538, sia per l'occasione – si tratta della preghiera per salvare qualcuno, in questo caso Ino, dai flutti – sia per il tono, sia per il diretto riferimento testuale che riguarda la nascita della dea come spuma marina dalle acque, motivo che dovrebbe muovere lo stesso mare a pietà.

¹² Il testo cinquecentesco del Willichius qui legge *atque*.

¹³ Cf. Tucker Brooke 1930, 137, riprendendo Knutowsky.

I, i, 121-129

VENUS

Disquiet Seas lay downe your swelling lookes,
And court *Aeneas* with your calmie cheere,
Whose beautionous burden well might make you
proude,

Had not the heavens conceav'd with hel-borne 125
cloudes,

Vaild his resplendant glorie from your view.

For my sake pitie him *Oceanus*.

That erst-while issued from thy watrie loynes.

And had my being from thy bubbling froth

met. 4, 531-538

At Venus, inmeritae neptis miserata labores,

sic patruo blandita suo est: 'o numen aquarum,

proxima cui caelo cessit, Neptune, potestas,

magna quidem posco, sed tu miserere meorum,

iactari quos cernis in Ionio immenso,

535

et dis adde tuis. aliqua et mihi gratia ponto est.

si tamen in medio quondam concreta profundo

spuma fui Graiumque manet mihi nomen ab illa'.

E !! **Her. 7.60**

V'è dell'altro e altro Ovidio: **Her. 7.60**

La nascita di Venere dalle acque è nella settima Eroide connessa alla fedeltà...

anticipazione dell' 'infedeltà'????

La fine della supplica riprende invece materiale virgiliano.

I, i, 130-133

Triton I know hath fild his trumpe with *Troy*, 130

And therefore will take pitie on his toyle,

And call both *Thetis* and *Cimothoe*¹⁴,

To succour him in this extremitie

1, 142-147

Sic ait, et dicto citius tumida aequora placat,

collectasque fugat nubes, solemque reducit.

Cymothoe simul et Triton adnixus acuto

detrudunt navis scopulo; levat ipse tridenti; 145

et vastas aperit syrtis, et temperat aequor,

atque rotis summas levibus perlabitur undas.

A dimostrare il sapiente uso di Marlowe e la padronanza di tutto il testo virgiliano, ecco che qui si presentano elementi ripresi dal libro I, ma in altro contesto rispetto, diciamo, alla trama dei personaggi che stiamo seguendo. tramite i nomi di Tritone e Cimotoe, di quello che nell'*Eneide* è il placarsi della tempesta che segue l'azione di Nettuno, pietoso verso i Troiani.

130 *Triton* I know hath fild his trumpe with joy¹⁵.

Problema testuale Troy/Joy?

- non convincenti Brooke e Oliver (e Leech).

Significato di Tritone (Met. 1.333fffff) Tritone anche in Her. 7.50. quote !!! e

Ovidio lo canta come ..seguito al mare che si placa:

¹⁴ Accolgo qui qui la congettura di Dyce; il testo dell'*in-quarto* legge invece *Cimodoae*.

¹⁵ Joy: Ziosi; **Troy** Q

qui addirittura Nettuno ordina a Tritone di suonare.. la sua tromba per mettere fine alla tempesta delle tempeste: il diluvio universale. Q texts??

Barchiesi: significato 'militare' di Tritone?

qui Marlowe sovrappone l'azione di Nettuno virgiliano 135 in poi (che ha escluso dal racconto anche prima → Proteo) con un'altra divinità marina, come ha fatto con Proteo. Interessante notare come Tritone e Proteo siano citati insieme, ancora in un contesto ekphrastico, in Ov. Met. 2.8s, descrizione della casa del sole.

La divinità virgiliana viene incapsulata da due immagini ekphrastiche ovidiane.

Il significato, dunque, è quello del mare che si placa, e l'idea – già concettosa se vogliamo – di Tritone che suona... la tromba ... di gioia pare recuperare l'azione pacificatrice di Nettuno. Mix: le altre due divinità sono in Virgilio.

Solito procedimento – clever clever – marloviano: maestria nel mescolare i testi a partire dalle situazioni: qui il mare che si placa.

Prende Tritone dal verso virgiliano, lo ricopre di vestiti e apparati mitologici ovidiani e dà un significato indipendente (ovidiano) a questi nuovi apparati (dalle Metamorfosi). E il significato viene dal Rapporto con l'intertesto: la calma dopo la tempesta (met e Eroidi)

L'ipotesto e l'intertesto ovidiano in questo caso paiono sanare quella che a mio avviso è una corruzione testuale difficilmente spiegabile.

Per di più forse spiegabile anche su un piano prettamente testuale come errore del copista o dello stampatore: allitterazione nello stesso verso Triton.... Trump e temine in fine di verso nel verso successivo, sempre dittongo tonico /oi/ e inizia per t (toil). Troy e joy facilmente sovrapponibili... rimanti e quasi omofoni.

Il significato del testo sarebbe: Tritone soffia a gran voce (con gioia) per placare la tempesta.

Azione di nettuno cancellata forse perché in Virgilio indipendente dalla supplica di Venere che in Marlowe precede la fine della tempesta. '??

I due intrecci, quello marloviano e quello virgiliano, dunque si riallacciano e, nelle parole di Venere, vediamo entrare in scena Enea. La dea, con un fare davvero incongruo – e davvero pieno dell’umano capriccio degli umori – rispetto al suo contegno precedente, ringrazia commossa il «grande Giove» degno di «essere ancora onorato per così amabile aiuto nel bisogno».

Gli ultimi versi del monologo di Venere richiamano il parallelo virgiliano, in cui Venere, travestita da cacciatrice spartana, appare a Enea dal folto del bosco. Segue la presentazione di Enea in una luce in vero dolente, non scevra di un notevole carico di «humour», se si pensa alla madre che, nascosta, ascolta il figlio prorompere in lamenti che «fanno edotti cielo e terra dei suoi travagli».

I, i, 139-141

1, 314

Here in this bush disguised will I stand, *Cui mater media sese tulit obvia silva,*

Whiles my *Aeneas* spends 140

himselfe in plaints,

And heaven and earth with his unrest

acquaints

ENTRA ENEA

and the sounding Rocks: Verg: Ramous: il profondo fragore, Calzecchi. Urlanti;

Oddone: il cupo rimbombo cfr verg. SONANS

È a questo punto dunque che Marlowe introduce Enea; tornando indietro di parecchi versi nel rapporto con il testo latino, riprende da vicino le prime parole e il primo appello ai compagni che l’eroe pronuncia appena sbarcato.

I, i, 142-151

AENEAS

1, 198-207

You sonnes of care, companions of my course,

O socii – neque enim ignari sumus ante malorum –

Priams misfortune followes us by sea,

O passi graviora, dabit deus his quoque finem.

And *Helens* rape doth haunt ye at the heeles.

Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis

How many dangers have we over past?

145 200

accestis scopulos, vos et Cyclopea saxa

<u>Both barking Scilla, and the sounding Rocks,</u>	<i>expertī: revocate animos, maestumque timorem</i>
<u>The Cyclops shelves, and grim Ceranias seate</u>	<i>mittite: forsan et haec olim meminisse iuvabit.</i>
Have you <u>oregone</u> , and yet remaine alive?	<i>Per varios casus, per tot discrimina rerum</i>
<u>Pluck up your hearts</u> , since fate still rests our friend,	<i>tendimus in Latium; sedes ubi fata</i>
And chaunging heavens may <u>those good daies</u> 150	<i>quietas 205</i>
<u>returne.</u>	<i>ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae.</i>
<u>Which Pergama did vaunt in all her pride.</u>	<i>Durate, et vosmet rebus servate secundis.'</i>

Con il vocativo «You sonnes of care» Marlowe riprende sia il vocativo latino *O socii* (poi ampliato con «companions of my course»), sia, con «care» nel medesimo senso di «cura» visto *supra*, il virgiliano *neque enim ignari sumus ante malorum*. «How many dangers have we over past?» riprende invece, a mio avviso, *O passi graviora*, «ancor più gravi affanni abbiamo sofferto». Notevole la resa in inglese dei vv. 1, 200-203 dell'*Eneide*; «la rabbia di Scilla» latina è resa, quasi in un *vertere* metonimico, «barking Scilla», «Scilla che abbaia», forse per suggestione da *Aen.* 6, 74 s. *Scyllam ...candidam succinctam latrantibus inguina monstros*; «the sounding rocks» traduce alla lettera *sonantis ... scopulos*; «the Cyclops shelves», «gli scogli, le rocce del ciclope»¹⁶ rende letteralmente *Cyclopea saxa*; «have you oergone» *expertī*, dove il preverbo «over» pare rendere l'idea perfettivizzante che si ha in *experior*.

Marlowe omette di tradurre *accestii*, forma sincopata¹⁷ per *accessistis*;

147 The *Cyclops shelves* il fondo roccioso... o le rocce scagliate??

147 and grim Ceranias seate: *aen* 3.506 , secondo il procedimento solito, il dettaglio viene incastonato a partire da un passo ovidiano, dove peraltro si tratta della.... Paura: see TB e M's traduzione

¹⁶ Sebbene Oliver riporti per «shelves» il significato di «banchi di sabbia» più che di «scogli», vd. Oliver 1968, 139.

¹⁷ Tipica della commedia e atta a riprodurre il linguaggio parlato.

mentre aggiunge il dettaglio della Ceraunia, colto dal libro III – ancora a dimostrare la perizia marloviana nel manipolare il materiale virgiliano – nel lungo racconto che Enea fa delle peregrinazioni sul mare:

3, 506-507

*Prouehimur pelago uicina Ceraunia iuxta,
unde iter Italiam cursusque breuissimus undis.*

Notevole pure la resa di *revocate animos* con «pluck up your hearts», alla lettera «tirate su i vostri cuori», ossia, nel significato, attestato fin dal Cinquecento, di «summon up courage, cheer up»¹⁸.

159 haire conj see TB

Gli ultimi versi dell'Enea marloviano riprendono da lontano quanto in latino viene detto sul futuro sovrano di Troia risorta nel Lazio.

Segue il discorso di Acate, originalmente elaborato da Marlowe, che si compone di un'elativa –che quasi costringe il lettore ad una certa “distanza comica”¹⁹ – esaltazione di Enea, «Brave Prince of *Troy*, thou onely art our God, / That by thy vertues freest us from annoy, / And makes our hopes survive to coming joyes»²⁰ e di una professione di fiducia nella speranza di sorti migliori. Nella sua parte finale riprende in modo molto libero la caccia dei cervi all'arrivo dei Troiani sulle spiagge che si legge nel libro I. È a questo punto che Marlowe introduce in scena il piccolo Ascanio che invece nell'*Eneide* rimane sulle navi. Nella sua puerile irruenza, che ben si confà alla destinazione per una compagnia di fanciulli, domanda da mangiare al padre, il quale ordina ad Acate di accendere il fuoco: qui l'unico richiamo testuale certo al latino.

I, i, 161-168

ACHATES

... every beast the Forrest doth send forth

1, 174-176

¹⁸ Cf. *O.E.D.* s.v. «Pluck», v, 8, a.

¹⁹ Riprendendo la definizione di Mulryne-Fender 1968.

²⁰ «Valente principe, tu solo sei il dio che con la sua virtù ci trae dall'impaccio e dà speranza di gioie venture; sorridi, e il cielo buio torna chiaro, perché il tuo ciglio fa la notte e il giorno», I, i, 152-154.

Bequeath her young ones to our scanted foode.

ASCANIUS

Father I faint, good father give me meate.

AENEAS

Alas sweet boy, thou must be still a while,

Till we have fire to dresse the meate we kild: 165 1, 187-193

Gentle Achates, reach the Tinder boxe,

That we may make a fire to warme us with,

And rost our new found victuals on this shoare.

Ac primum silici scintillam excudit Achates,

succepitque ignem foliis, atque arida

circum 175

nutrimenta dedit, rapuitque in fomite flammam.

Constitit hic, arcumque manu celerisque sagittas

corripuit, fidus quae tela gerebat Achates;

ductoresque ipsos primum, capita alta ferentis

cornibus arboreis, sternit, tum volgus, et

omnem 190

miscet agens telis nemora inter frondea turbam;

nec prius absistit, quam septem ingentia victor

corpora fundat humi, et numerum cum navibus

aequet.

Si noti l'anacronismo di «tinder-box», la scatola contenente esca, acciarino e pietra focaia, per *silici scintillam*: data l'infelicità della traduzione, gli «admirers of Marlowe have been eager to credit this line to Nashe»²¹. «New found victuals» si riferisce invece ai sette cervi che Enea abbatte appena sbarcato. Si rileva in questa scena una lieve discrepanza cronologica, rispetto al dettato dell'*Eneide*, qui il fuoco è acceso quando già le prede sono state cacciate; in Virgilio avviene il contrario.

169 See what strange arts necessitie findes out:

Frase proverbiale. Un antecedente Ovidiano., ancora c'è chi ha ravvisato²² un prestito ovidiano: *met. 4, 574-575 grande doloris / ingenium est, miserisque venit sollertia rebus*. Vd TB .. **Erasmus???**

170 How neere my sweet Aeneas art thou driven? NEAR see **OED**

Proseguono le battute dei Troiani sbarcati che riassumono, in due interventi di Enea e di Acate, l'approntamento del fuoco per le carni e – qui Marlowe salta un centinaio di versi virgiliani, nei quali avviene il colloquio, già visto, tra Giove e Venere in concomitanza della prima notte travagliata di Enea naufrago – e,

²¹ Tucker Brooke 1930, 139.

²² *Ibid.* 140, dove si riprende Knutowski.

appunto, la prima ricognizione che Enea, seguito dal solo Acate, compie della nuova terra.

I, i, 171-181	1, 210-214
AENEAS	<i>Illi se praedae accingunt, dapibusque</i>
Hold, take this candle and <u>goe light a fire</u> ,	<i>futuris;</i> 210
You shall have leaves and windfall bowes enow	<i>tergora deripiunt costis et viscera nudant;</i>
Neere to these woods, <u>to rost your meate withall</u> :	<i>pars in frusta secant veribusque trementia figunt;</i>
<i>Ascanius</i> , goe and drie thy drenched lims,	<i>litore aena locant alii, flammisque ministrant.</i>
<u>Whiles I with my <i>Achates</i> roave abroad</u> , 175	
<u>To know what coast the winde hath driven us</u>	1, 306-309; 312 s.
<u>on</u> ,	<i>ut primum lux alma data est, exire locosque</i>
<u>Or whether men or beasts inhabite it</u> .	<i>explorare novos, quas vento accesserit oras,</i>
[<i>Exit Ascanius with others.</i>]	<i>qui teneant, nam inculta videt, hominesne feraene,</i>
ACHATES	<i>quaerere constituit, sociisque exacta referre</i>
The ayre is pleasant, and the soyle most fit	[...]
For Cities, and societies supports:	<i>ipse uno graditur comitatus Achate,</i>
<u>Yet much I marvell that I cannot finde</u> , 180	<i>bina manu lato crispans hastilia ferro</i>
<u>No steps of men imprinted in the earth</u> .	

172 You shall have leaves and windfall bowes enow: 1.175s

174 *Ascanius*, goe and drie thy drenched lims 1.173 sale tbentis artus check!

....

I due versi marloviani «To know what coast the winde hath driven us on, whether men or beasts inhabite it» riprendono in modo palmare *quas vento accesserit oras, qui teneant ... hominesne feraene* e le parole e la meraviglia di Acate «Yet much I marvell that I cannot finde, No steps of men imprinted in the earth» rendono *nam inculta videt* di Virgilio.

Ancora l'intreccio teatrale e quello epico si riannodano con l'entrata in scena di Venere. Qui Marlowe segue assai da vicino, davvero *more interpretandi*, *Aen.* 1, 321-324. A dare lustro all'intera scena che segue, che ricopre lo scambio tra Enea e la madre, colpisce davvero trovare nel commento oxoniense di Austin²³ al libro I dell'*Eneide* una lode di tale statura: «Marlowe made a close representation of all this scene in *The Tragedy of Dido*, Act I ... on which G.S. Gordon

²³ Austin 1971, 124.

comments (*The Discipline of Letters*, Oxford, 1946, p. 25) 'How sweetly this come off! And leaves the distinguished army of Virgilian translators panting!'.».

179 The ayre is pleasant VERG and colonies??

180s I cannot finde, No steps of men doppia negative vd TB

182-??? Entra Venere: nel racconto dell'*Eneide*... sum up... è già passato un giorno (1.305 ...)

Il testo segue da vicino...

I, i, 182-186

VENUS

1, 321-324

Now is the time for me to play my part:

Ac prior, 'Heus' inquit 'iuvenes, monstrate mearum

Hoe yong men, saw you as you came

vidistis si quam hic errantem forte sororum,

Any of all my Sisters wandring here?

succinctam pharetra et maculosae tegmine lyncis,

Having a quiver girded to her side,

185 *aut spumantis apri cursum clamore prementem.'*

And cloathed in a spotted Leopards skin.

Marlowe non traduce l'ultimo verso virgiliano: **che riprende.. più avanti...**

183 Hoe yong men, saw you as you came TB 140 ad. Loc. «the metrical incompleteness of the verse brings out its exclamatory quality admirably».

. «Hoe yong men» rende *Heus ... iuvenes*; «saw you as you came any of all my Sisters wandring here» è traduzione fedele di *mearum vidistis ...quam hic errantem forte sororum*; esattamente riprodotti in inglese sono anche gli attributi estetici, «having a quiver girded to her side», «con una faretra legata al fianco» sta, con traduzione esatta, per *succinctam pharetra* e «cloathed in a spotted Leopards skin», con una sola lieve differenza zoologica nella resa di *maculosae tegmine lyncis*.

La risposta di Enea segue ancora da vicino l'originale latino.

I, i, 187-202

AENEAS

1, 326-329

I neither saw nor heard of any such:

Nulla tuarum audita mihi neque visa sororum

But what may I faire Virgin call your name?

O quam te memorem, virgo? Namque haud tibi

<u>Whose lookes set forth no mortall forme to view,</u>	<u>voltus</u>	
<u>Nor speech bewraies ought humaine in thy birth,</u>	<u>mortalis, nec vox hominem sonat: O, dea certe</u>	
190	<u>an Phoebi soror? an nympharum sanguinis una?</u>	
<u>Thou art a Goddesses that delud'st our eyes,</u>		
And shrowdes thy beautie in this borrowd shape:		
But whether thou <u>the Sunnes bright Sister be,</u>		
<u>Or one of chaste Dianas fellow Nymphs,</u>	1, 330-334	
<u>Live happie in the height of all content,</u>	<u>sis felix, nostrumque leves, quaecumque,</u>	330
195	<u>laborem,</u>	
<u>And lighten our extreames with this one boone,</u>	<u>et, quo sub caelo tandem, quibus orbis in oris</u>	
<u>As to instruct us under what good heaven</u>	<u>iactemur, doceas. Ignari hominumque locorumque</u>	
We breathe as now, and what this world is calde,	<u>erramus, vento huc vastis et fluctibus acti:</u>	
On which by <u>tempests furie we are cast.</u>	<u>multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra.</u>	
<u>Tell us, O tell us that are ignorant,</u>	200	
<u>And this right hand shall make thy Altars</u>		
crack		
<u>With mountaine heapes of milke white Sacrifice.</u>		

190 **bewraies** OED???

Degno di nota, per le leggere sfumature, il modo in cui Marlowe rende *Namque haud tibi voltus mortalis, nec vox hominem sonat*, ossia, «Whose lookes set forth no mortall forme to view, nor speech bewraies ought humaine in thy birth», «la tua parvenza non mostra forma mortale, né il tuo discorrere tradisce nulla di umano nella tua nascita».

Perifrasi??? Ovid??? Astronomiche??? con aggiunte e perifrasi, i richiami alla «sorella del sole» → VERG e alle «ninfe».

Per quanto riguarda invece «live happie in the height of all content», la mia ipotesi è che si tratti di un errore di interpretazione da parte di Marlowe; *sis felix*, va infatti inteso come «sii a noi propizia» o, anche, più colloquialmente «sii gentile»²⁴, dove *felix*, nell'etimologico significato di origine agraria di «fertile, fecondo» appare qui nell'uso traslato *ad religionem*²⁵.

²⁴ Cf. Austin 1971, 123.

²⁵ Cf. *Th.l.L.*, s.v. *Felix, propitius, de dis, numinibus*, VII, 439, 16.

Felice invece la traduzione di *nostrum ... leves laborem* con «lighten our extreames», frase riportata nell'*O.E.D.*²⁶ ad esemplificare l'accezione obsoleta di «extreme» nel senso di «extremities, hardship», che ben rende il significato di *labor*. Vivace e vicino al latino prosegue il dettato marloviano, a volte non privo di una certa *naïveté*, come ad esempio in «tell us, o tell us that are ignorant» che rende il grave *ignari hominunque locorumque*, fino alla fine del discorso di Enea.

198 and what this world is calde ANCORA enea, dopo l'enea imperiale e l'enea del vietname, un enea 'coloniale'. Cf. Gonzalo nella tempesta. The air is..

202 milke white??? Vergil Ovid??? E di nuovo in Marlowe, *I Tamburlaine* «Milk white» è *iunctura* aggettivale cara a Marlowe che ricorre un'altra volta in questa tragedia («milk white doves», II, i, 320) e otto volte in *Tamburlaine*²⁷.

Negli ultimi due versi, «and this right hand shall make thy altars crack with mountaine heapes of milke white Sacrifize», alla lettera «e questa mano destra farà crollare i tuoi altari con montagne di candidi sacrifici» ho il dubbio – peraltro non confortato da nessun commento – che Marlowe – non so se per errore o diversa lettura, oppure per voluto effetto iperbolico – intenda *cadet* come causativo, nel significato «far cadere, crollare» collegato ad *aras* (che però è inequivocabilmente preceduto dalla preposizione *ante*), mentre, in latino *cadet* è predicato di *multa hostia*, inteso come “singolare collettivo”²⁸ e dunque con il verbo al singolare: tradotto «molte vittime all'ara per te di mia mano cadranno»²⁹.

Nella risposta di Venere ancora echeggiano chiare le parole virgiliane.

I, i, 203-215

I, 335-337

²⁶ S. v. «extreme», 4, b, pl.

²⁷ Cf. Tucker Brooke 1930, 141.

²⁸ Per il “singolare collettivo”, «der kollektive Singular», usato di solito per gruppi di cose o persone, per termini che indicano massa e materiale o entità plurali trattate come unità, si rimanda a Leumann-Hofmann-Szantyr, II, 13, par. 20; vd. inoltre Marouzeau 1962, 226s., con rinvio a Löfstedt, 1942, I, 18ss. (e alle pp. 12ss. il plurale per il singolare). Nel commento di Marmorale all'*Eneide*, 1946, 92, al v. 334: «Il singolare *multus* in questo caso è poetico. Cf. Orazio *Carm.* I 5,1: *quis multa gracilis te puer in rosa; Epod.* 2, 31: *aut trudit acris hinc et hinc multa cane apros*». Vd. anche Nisbet-Hubbard 1970, 74 (*ad Carm.* I, 5, 1) «for the collective singular cf. Cic. *Tusc.* 3, 43 *sertis redimiri iubebis et rosa?*», con rinvio a Kühner-Stegmann, I, 68-70.

²⁹ Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, 1967, 19.

VENUS		<i>Tum Venus: 'Haud equidem tali me dignor</i>
<u>Such honour, stranger, doe I not affect:</u>		335
<u>It is the use for Tirien maides to weare</u>		<i>honore;</i>
<u>Their bowe and quiver in this modest sort,</u>	205	<i>virginibus Tyriis mos est gestare pharetram,</i>
<u>And suite themselves in purple for the nonce,</u>		<i>purpureoque alte suras vincere cothurno.</i>
That they may trip more lightly ore the lawndes,		
<u>And overtake the tusked Bore in chase.</u>		1, 324
But for the land whereof thou doest enquire,		<i>aut spumantis apri cursum clamore prementem</i>
<u>It is the Punick kingdome rich and strong,</u>	210	1, 338-341
Adjoyning on <u>Agenors</u> stately towne,		<i>Punica regna vides, Tyrios et Agenoris urbem:</i>
The kingly seate of <u>Southerne Libia,</u>		<i>sed fines Libyci, genus intractabile bello.</i>
<u>Whereas Sidonian Dido rules as Queene.</u>		<i>Imperium Dido Tyria regit urbe profecta,</i> 340
		<i>germanum fugiens.</i>
But what are you that aske of me these things?		1, 369-370
<u>Whence may you come, or whither will you</u>	215	<i>Sed vos qui tandem, quibus aut venistis ab oris,</i>
<u>goe?</u>		<i>quove tenetis iter?</i>
		370

I primi due versi della battuta di Venere traducono con massima fedeltà dai corrispettivi versi latini: in particolare, palmare è la resa di *virginibus Tyriis mos est gestare pharetram* con «it is the use for Tyrien maids to weare their ... quiver». Da notare, dove intervengono lievi variazioni, come Marlowe estenda e specifichi *purpureoque alte suras vincere coturno* non traducendolo alla lettera – salvo un generico «purple» che definisce il vestito portato nella circostanza, «for the nonce»³⁰ – mentre alla denominazione del sandalo allacciato in alto che si ha in latino, in inglese si hanno riportati l'effetto e la funzione di questo «modesto abbigliamento», ossia, «per saltare più agevolmente sulla terra». Prologo tragico coturno.. HARDIE???

L'uso coscientemente maturo del materiale virgiliano è dimostrato un'altra volta dal riferimento alla caccia al cinghiale che Marlowe introduce qui, dopo

³⁰ Errata, dunque a mio avviso la traduzione di Wilcock in questo frangente: non v'è occorrenza di «for the nonce» nel senso di «raramente», cf. *O.E.D. s.v. «nonce»*; il significato è «for the particular purpose». Inoltre mi pare che Marlowe usi «purple» nel senso di *O.E.D. s.v. «purple»*, B. 1, a, ossia, come color porpora, appunto «Tyrian purple» senza nessuna conotazione di nobiltà o regalità che contrasterebbe con la funzionalità «venatoria» dell'abito descritto da Venere.

questa descrizione sommaria dell'abbigliamento di Venere-ninfa; il vestito dimesso e pratico permette di «superare nella caccia il cinghiale irto di zanne» marloviano, «overtake the tusked bore in chase»; questa menzione venatoria è ripresa dal v. 1, 324, che Marlowe precedentemente aveva saltato, e anche in Virgilio segue una descrizione dell'abbigliamento delle vergini cacciatrici «cinte di faretra e vestite di una maculata pelle di lince». Elementi come questi mostrano quasi un *lusus* marloviano nella ripresa dei versi latini e nella loro sapiente orchestrazione.

211 Adjoyning on *Agenors* stately towne ??? ERRORE DI M? CHECK **ADJOIN**
ON OED???

Nell'introdurre Cartagine e la sua regina, riportando le parole virgiliane, Marlowe si astiene dal narrare la storia precedente di Didone, che invece occupa quasi trenta versi in Virgilio, – non sarebbe funzionale allo svolgersi immanente del motivo tragico nello spazio e nel tempo ristretti del palcoscenico – e passa subito alla domanda topica dell'epica³¹: «chi siete, da dove venite e dove andate?» che Venere rivolge al figlio e che è ripresa specularmene dal latino.

Maggiore libertà caratterizza, altresì, la risposta di Enea.

I, i, 216-219

AENEAS

Of Troy am I, Aeneas is my name,

Who driven by warre from forth my native world,

Put sailes to sea to seeke out Italy,

And my divine descent from sceptred Jove

1, 375-380

Nos Troia antiqua, si vestras forte per auris

375

Troiae nomen iit, diversa per aequora vectos

forte sua Libycis tempestas adpulit oris.

Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates

classe veho mecum, fama super aethera notus.

Italiam quaero patriam et genus ab Iove

summo. 380

In questa replica Marlowe sottrae ad Enea ogni elemento di *pietas*: l'aggettivo caratterizzante innanzi tutto, *iunctura* ricorrente in Virgilio che non trova posto nel testo inglese; e quindi il riferimento religioso ai Penati: la flotta – «vele» in sineddoche – dell'Enea marloviano è «in mare – soltanto – alla ricerca

³¹ Antica e contemporanea, da Omero a «Blade Runner», che riassume in un trittico gli interrogativi ultimi, più profondi e irrisolti dell'uomo.

dell'Italia». Speculare «my divine descent from sceptred *Jove*» per *genus ab Iove summo*.

Notevole, poi, la resa di versi seguenti:

I, i, 220 s.

With twice twelve Phrygian ships I plowed the
deepe

And made that way my mother *Venus* led

1, 381 s.

*Bis denis Phrygium conscendi navibus aequor.
matre dea monstrante viam, data fata secutus;*

Marlowe traduce con «due volte dodici navi Frigie» le «due volte dieci» del latino: come di consueto è impreciso o caratterizzante il suo rapporto con i numerali, come ad esempio nel ricorrente uso di certe formule, come «a thousand». Davvero imponente il carico allitterante – indice della poesia ancora immatura di Marlowe – del v. 220, come di tutto il passo ai vv. 217-221, che «buffets about like the tide it describes» nota Steane³².

Davvero degno di nota poi il modo in cui Marlowe rende il predicato di questa frase. Il composto *conscendo*, unito a *navem* vuol dire «imbarcarsi, salire arrampicarsi», mentre qui si ha un nuovo uso del verbo introdotto da Virgilio, «a novel use, extending the action of climbing on board ship to ‘climbing’ on to the sea for embarkation»³³.

220 I plowed the deepe ancora, non alieno da un procedimento **ad enallage** ???; Marlowe invece rende: «I plowed the deepe», letteralmente, «ho solcato – nel senso etimologico di “arare” – il mare profondo». Ora, a rendere manifesto anche il debito stilistico che Marlowe contrae con Virgilio, questa «collocation» si trova già nell'*Eneide*; anzi è proprio Virgilio³⁴ che per primo la introduce in *Aen.* 2, 780 per bocca del fantasma di Creusa:

longa tibi exsilia et uastum maris aequor arandum

un verso che, peraltro, Marlowe non traduce nella sua, **diciamo, posizione corrispondente quando segue, nell'atto II**, la caduta di Troia. «Virgil has invented

³² Steane 1965, 53.

³³ Austin 1971, 138.

³⁴ Cf., *Th.l.L.* s.v. *aro, translate, de sulcando*, II, 627, 33.

this use of *arare*, adopted by Ovid³⁵ [*Amores* II, 70, 33.] but not by later epic. Naturally it suits *aequor* well»³⁶; e infatti, proprio in questo senso, l'immagine torna in *The Tragedie of Dido* (IV, 3, 11):

Till he hath furrowed *Neptunes* glassie fieldes

dove appunto «furrows» sono, alla lettera, i solchi dell'aratro in un campo, e dunque «finchè egli [Enea] non avrà "solcato" i vitrei campi di Nettuno». Prima di Marlowe non è attestato in inglese l'uso del verbo «plough (plow)» in quest'accezione: dunque, come Virgilio la introdusse in latino, così Marlowe, probabilmente riprendendola con mimesi semantica dall'*Eneide*, in un'*imitatio* passiva che non saprei se definire «cosciente, semicosciente o addirittura inconscia»³⁷, la introdusse in inglese³⁸. Le metafore di derivazione agraria che riguardano il mare hanno peraltro archetipi omerici – anche se non propriamente nell'immagine delle navi che solcano la distesa marina come aratri – ad esempio nell'aggettivo ἀτρύγετος, ITALIANO «unharvested, barren»³⁹ nel nesso ἄλς ἀτρύγετος, oppure πόντον ἀτρύγετον, «mare infruttuoso» che ricorre numerose volte nell'*Iliade* e nell'*Odissea*⁴⁰.

Metafore agrarie e opposizione antropologica:

SCHIESARO: on 'Freud and the 'life aquatic' of Dido' ('regression to the fluidity of oceanic feelings'): aveva per caso in mente anche Carl Schmitt (*Land und Meer* o *Der Nomos der Erde*)?

la terra risulta legata al diritto in un triplice modo. Essa lo serba dentro di sé, come ricompensa del lavoro; lo mostra in sé, come confine netto; infine lo reca su di sé, quale contrassegno pubblico dell'ordinamento. Il diritto è terraneo e riferito alla terra. È quanto intende il poeta quando, parlando della terra universalmente giusta, la definisce *justissima tellus*. Il mare invece non conosce un'unità così evidente di spazio e diritto, di ordinamento e localizzazione. È vero che anche le ricchezze del mare, pesci, perle, e altro, vengono ricavate dall'uomo con un duro lavoro, ma non – come accade per i frutti

³⁵ Negli *Amores*, opera, come noto, tradotta interamente da Marlowe, II, 70, 33.

³⁶ Austin 1964, 281.

³⁷ Lausberg 1969, 265.

³⁸ Cf. *O.E.D.* s.v. «Plough», v, 4. fig., «of a ship, boat: to cleave the surface of the water», come osservato, non attestato prima di Marlowe, ritorna in Shakespeare, *Timon*, V, i, 53.

³⁹ Cf. Liddel-Scott, s.v.

⁴⁰ Ad esempio, *Il.* 1, 316 e *Od.* 2, 370.

della terra – secondo un intima proporzione di semina e raccolto. Nel mare non è possibile seminare e neanche scavare linee nette. Le navi che solcano il mare non lasciano dietro di sé nessuna traccia. «Sulle onde tutto è onda». Il mare non ha carattere, nel significato originario del termine, che deriva dal greco *charassein*, scavare, incidere, imprimere. Il mare è libero» Carl Schmitt, *Il nomos della terra*,

O fortunatos nimium, sua si bona norint,

agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis

fundit humo facilem uictum iustissima tellus. Georg.2.460

SIGNIFICATO??? TENTATIVO DI POSSESSO (TERRENO) DEL MARE?

OPPOSIZIONE TERRA/MARE NELL'ENEIDE

E SCHIESARO 2005

Deep: see **OED**

È interessante, quanto imprecisa per sfumatura, la traduzione di *aequor* con «deepe», quest'aggettivo sostantivato indica infatti propriamente, esattamente come il latino *altum*⁴¹, (del quale altre volte pare calco in Marlowe) il mare profondo, «the deep sea, the ocean»⁴²; ossia – come del resto in italiano – “l'alto mare”, il mare aperto. Come noto, invece, *aequor* dal significato proprio di *planum* viene a contraddistinguere la distesa calma e piana del mare⁴³. Corrispondente è dunque, nella resa, l'uso dell'aggettivo che metonimicamente implica il sostantivo dell'elemento marino; divergente la connotazione etimologica che tale aggettivo reca.

Marlowe poi distende – aumentando il carico descrittivo – in cinque versi ciò che Virgilio dice con uno.

I, i, 222-226

But of them all scarce seven doe anchor safe,
And they so wrackt and weltred by the waves,

As every tide tilts twixt their oken sides:

And all of them unburdened of their loade, 225

Are ballased with billowes watrie weight

1, 383

vix septem convolsae undis Euroque supersunt.

⁴¹ Cf. *Th.I.L.* s.v. *Altus, de mari, pro substantivo*, I, 1781, 72. Uno tra gli esempi più celebri è nello stesso incipit dell'*Eneide*, I, 3, *multum ille et terries iactatus et alto*.

⁴² Cf. *O.E.D.* s.v. «Deep», sb, 3.

⁴³ Cf. *Th.I.L.* s.v. *Aequor, planum mare*, I, 1023, 71.

In particolare, *vix septem supersunt* è reso dal verso «scarce seven doe anchor safe», mentre il resto della descrizione “drammatica” riprende *convolsae undis Euroque*.

Quindi termina, in modo molto vicino all’originale latino, il discorso di Enea.

I, i, 227-230

But haples I, God wot, poore and unknowne,
Doe trace these Libian deserts all despisde,
Exild forth Europe and wide Asia both,

And have not any coverture but heaven.

1, 384-385

Ipse ignotus, egens, Libyae deserta peragro,
Europa atque Asia pulsus.

Seppur mutando alcuni particolari, la Venere di Marlowe riprende i fausti annunci della sua omonima virgiliana.

I, i, 231-237

VENUS

Fortune hath favord thee what ere thou be,

In sending thee unto this curteous Coast:

A Gods name on and hast thee to the Court,

Where *Dido* will receive ye with her smiles:

And for thy ships which thou supposest lost, 235

Not one of them hath perisht in the storme,

But are arived safe not farre from hence

1, 387-392

Quisquis es, haud, credo, invisus caelestibus auras
vitalis carpis, Tyriam qui adveneris urbem.

Perge modo, atque hinc te reginae ad limina perfer,

Namque tibi reduces socios classemque relatam

nuntio, et in tutum versis aquilonibus actam,

ni frustra augurium vani docuere parentes.

Se *quisquis es* è reso alla lettera da «what ere thou be», «fortune hath favoured thee ... In sending thee unto this curteous Coast» semplifica di molto *haud, credo, invisus caelestibus auras vitalis carpis, Tyriam qui adveneris urbem*. Degno di nota «A Gods name on and hast thee», «avanti, in nome del Cielo e affrettati (a recarti) a corte» per *perge modo*, «ora affrettati» o «prosegui», unito a *perfer*. Simile, sebbene non letterale, l’annuncio della flotta salvatasi dalla tempesta. Nota a questo punto Tucker Brooke, e con lui quasi tutti gli interpreti della tragedia, la somiglianza tra questo racconto del salvataggio miracoloso delle navi di Enea e quello del re di Napoli nella *Tempesta* shakespeariana⁴⁴.

⁴⁴ Cf. *The Tempest*, I, ii, 224-237 e V, i, 230-238.

Non trova posto nel dettato inglese il v. 1, 392, *ni frustra augurium vani docuere parentes* e nemmeno **la lunga similitudine dei dodici cigni** a rappresentare le navi, che Virgilio invece inserisce in 1, 393-400. I due intrecci si ricongiungono con il commiato di Venere.

VENUS' SWANS??? Hardie

I, i, 238-239

1, 401

And so I leave thee to thy fortunes lot, *Perge modo, et, qua te ducit via, dirige*
Wishing good lucke unto thy wandering gressum.
steps.

Exit

Quindi, parallelamente a quanto si legge nell'*Eneide*, soltanto nel momento della sua scomparsa, Enea riconosce la madre. Le movenze e gli effluvi divini che Virgilio delicatamente tratteggia sono resi sul palcoscenico da un'esclamazione di Enea:

241 I know her by the movings of her feete cf. Aen. 1.405 *et vera incessu patuit dea*.

I, i, 240-241

1, 402-405

AENEAS

Dixit, et avertens rosea cervice refulsit,

Achates, tis my mother that is fled,

ambrosiaeque comae divinum vertice odorem

I know her by the movings of her feete.

spiravere, pedes vestis defluxit ad imos,

et vera incessu patuit dea.

405

Il dato che fa scaturire il movimento agnitivo è preservato nel muoversi del passo.

Dunque, Enea chiama indietro la madre che fugge:

I, i, 242-248

1, 405-409

Stay gentle *Venus*, flye not from thy sonne,

Ille ubi matrem

Too cruell, why wilt thou forsake me thus?

405

Or in these shades deceiv'st mine eye so oft?

adgnovit, tali fugientem est voce secutus:

Why talke we not together hand in hand?

245

'Quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis

And tell our griefes in more familiar termes:

ludis imaginibus? Cur dextrae iungere dextram

But thou art gone and leav'st me here alone,

non datur, ac veras audire et reddere voces?

To dull the ayre with my discursive moane.

In modo molto fedele e spesso felice Marlowe traduce i versi virgiliani e poi dilata, in maniera patetizzante, la fine dell'invocazione di Enea. Particolarmente riusciti sono «in these shades deceiv'st mine eye so oft» per *falsis ludis imaginibus* – dove «deceive» rende perfettamente il senso traslato, «ingannare», di *ludo* – e «Why talke we not together hand in hand» che addirittura riesce a comprimere, senza nulla perdere sul piano semantico, quasi due versi virgiliani.

SCENA II

Ruolo drammatico di Irba: interclare del discorso di Ilioneo 1.5??? seguito peraltro abbastanza da vicino.

Ilioneo e Cloanto... divisione del discorso di Ilioneo nel libro primo.

La seconda scena del primo atto vede entrare i compagni troiani dispersi accompagnati da Iarba; il re gètulo fa così la sua prima comparsa nel ruolo molto più sviluppato – rispetto all’*Eneide* – che Marlowe ritaglia per lui. Altro mutamento, rispetto a Virgilio, investe i naufraghi Troiani, che nell’*Eneide* vengono introdotti dallo sguardo di Enea già alla presenza di Didone, e proprio con la regina interloquiscono. Tale colloquio – *mutatis mutandis* – è dunque alla base dello scambio marloviano tra Iarba e i naufraghi.

La «stage direction» riprende dunque *Aen.* 1, 509-512 in cui Enea e Acate, ancora rivestiti della nube nella quali Venere li ha avvolge, scorgono i compagni ritrovati.

IARBA: 4. 36 (196?218?)

E HER 7.125

1, 509-512.

cum subito Aeneas concursu accedere magno

Anthea Sergestumque videt fortemque 510

Cloanthum,

Teucrorumque alios, ater quos aequore turbo

dispulerat penitusque alias avexerat oras.

Questa «stage direction» riprende *Aen.* 1, 509-512 in cui Enea e Acate dall’alto guardano la città e i compagni ritrovati.

La parte di Iarba – creazione di Marlowe – è quella di contraltare dialogico al discorso dei Troiani. Il lungo discorso che in Virgilio è affidato al solo Ilioneo, per esigenza scenica è qui frazionato e ripartito tra Ilioneo, Cloanto e Sergesto.

Nella risposta alla domanda di Iarba, ecco che ritorna il testo virgiliano nelle parole di Ilioneo (che in Virgilio si rivolge a Didone).

I, ii, 4-16

1, 522-529

ILLIONEUS		<i>O Regina, novam cui condere Iuppiter urbem</i>
<u>Wretches of Troy, envied of the windes,</u>		<i>iustitiaque dedit gentis frenare superbas,</i>
<u>That crave such favour at your honors feete,</u> 5		<i>Troes te miseri, ventis maria omnia vecti,</i>
As poore distressed miserie may pleade:		<i>oramus, prohibe infandos a navibus</i>
<u>Save, save, O save our ships from cruell fire,</u>		<i>ignis, 525</i>
That doe complaine the wounds of thousand		<i>parce pio generi, et propius res aspice nostras.</i>
waves,		
And spare our lives whom every spite pursues.		
<u>We come not we to wrong your Libian Gods,</u> 10		<i>Non nos aut ferro Libycos populare Penatis</i>
<u>Or steale your houshold lares from their</u>		<i>venimus, aut raptas ad litora vertere praedas:</i>
shrines:		
Our hands are not prepar'd to lawles spoyle,		
Nor armed to offend in any kind:		<i>non ea vis animo, nec tanta superbia victis.</i>
<u>Such force is farre from our unweaponed thoughts,</u>		
<u>Whose fading weale of victorie forsooke,</u> 15		
<u>Forbids all hope to harbour neere our hearts.</u>		

«Wretches of Troy» traduce perfettamente *Troes ... miseri*, mentre si ha *variatio* nella connotazione di invidia che i venti hanno avuto sui naufraghi. «That crave such favour» rende semanticamente *oramus*: la solennità spondiaca di questo verbo ad inizio verso è mirabilmente ripresa invece dalla triplice iterazione di «save» al v. 7 di questa scena.

Infandos, detto del fuoco, «a very strong word, implying something monstrous or unnatural»⁴⁵, alla lettera, «indicibile» è reso, con un leggero scivolamento semantico, con l'efferato «cruell». Notevole poi il tentativo di riprendere l'enfasi data da *non nos* (1, 527) con la ripetizione del soggetto in «We come not we to...» al v. 10. Nei due versi seguenti, Marlowe rende alla lettera *Lybicos penates* con «your Lybian Gods» e «your household lares» perdendo la probabile connotazione metonimica latina indicante il focolare e dunque le case (che sarebbero pertanto il vero oggetto del saccheggio paventato).

Interloquisce Iarba:

E la risposta è affidata da Marlowe a Cloanto, il quale riprende il discorso di Ilioneo, seguendolo proprio da dove si era interrotto nell'*Eneide*.

I, ii, 20-31

1, 530-538

CLOANTHUS

There is a place <i>Hesperia</i> term'd by us,	20	<i>Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt,</i>
An ancient Empire, famoused for armes,		530
And fertile in faire Ceres furrowed wealth,		<i>terra antiqua, potens armis atque ubere glaebae:</i>
Which now we call Italia of his name,		<i>Oenotri coluere viri; nunc fama minores</i>
That in such peace long time did rule the same:		<i>Italiam dixisse ducis de nomine gentem.</i>
Thither made we,	25	
When suddenly gloomie <i>Orion</i> rose,		<i>Hic cursus fuit:</i>
And led our ships into the shallow sands,		<i>cum subito adsurgens fluctu nimbosus Orion</i>
Whereas the Southerne winde with brackish breath,		535
Disperst them all amongst the wrackfull Rockes:		<i>in vada caeca tulit, penitusque procacibus austris</i>
From thence a fewe of us escapt to land,	30	<i>perque undas, superante salo, perque invia saxa</i>
The rest we feare are foulde in the flouds.		<i>dispulit: huc pauci vestris adnavimus oris.</i>

Il v. 20 inglese riprende specularmente il v. 530 latino, salvo la differenza tra *Grai* e «us», «noi»: è da ipotizzare una svista di Marlowe o una diversa lettura? La versione procede specularmente, anche con l'inserzione della perifrasi «And fertile in faire Ceres furrowed wealth», «fertile per la ricchezza arata di Cerere bella», che traduce *ubere glaebae*, mentre confusa è la versione dei vv. 1, 532 s. dove Marlowe ??? mal'interpreta il nome del popolo scambiandolo con «chi per lungo dominio mantenne a lungo mantenne la pace»⁴⁶. TB

52 Thither made we verso di soli due giambi «thither made we» che rende mimeticamente l'effetto dato dall'incompleto *hic cursus fuit*, pure di due piedi; si tratta infatti dell'unico dei tre versi incompleti del libro I – gli altri sono 560 e 636 – che termina con la dieresi del secondo piede. CF anche Oliver

da notare «gloomie», «cupo, oscuro», per *nimbosus*, aggettivo di Orione; «shallow sands», «sabbie basse» per *vada caeca*, «ciechi bassifondi» e «the

⁴⁵ Austin 1971, 172.

⁴⁶ Cf. Tucker Brooke 1930, 146.

southern wind with brakish breath», «il vento del sud dal respiro salmastro, marino» che riprende *procacibus austris* e allude anche al non tradotto *superante salo*, «il mare in tempesta che ci sopraffaceva». L'ultimo verso di Cloanto esplicita ciò che rimane invece ellisse in Virgilio.

29 Disperst them all amongst the wrackfull Rockes invia saxa

Risponde Iarba:

Ed è Sergesto a prendere la parola questa volta, ancora ricongiungendosi al discorso che in Virgilio è di Ilioneo.

I, ii, 34-37

1, 539-541

SERGESTUS

I but the barbarous sort doe threat our ships,

Quod genus hoc hominum? Quaeve hunc tam

And will not let us lodge upon the sands:

35 *barbara morem*

In multitudes they swarme unto the shoare,

permittit patria? Hospitio prohibemur

And from the first earth interdict our feete.

harenae; 540

bella cient, primaque vetant consistere terra.

La resa dell'insieme – probabilmente già una citazione dal poeta Furio, secondo quanto afferma Macrobio⁴⁷ – è alquanto libera ma efficace e densa di diretti richiami testuali. Tradotto in modo letterale è *Hospitio prohibemur harenae* con «will not let us lodge upon the sands», e ancora letteralmente è reso *primaque vetant consistere terra*, che significa propriamente «ci impediscono anche di mettere un piede al suolo» (dove *prima terra* significa «l'estremo margine del suolo») con «from the first earth interdict our feete».

All'ultima replica di Iarba, che sembra connotare il gètulo come ospite in prima persona o come dignitario importante nella corte di Didone,

41 As Jupiter to sillie Baucis house Ovid see TB

43 Who shall confirme my words with further deedes

⁴⁷ Cf. Austin 1971, 176.

risponde Sergesto che, concludendo, muta ampiamente la lettera del dettato virgiliano, pur preservando la menzione della gratitudine congiunta alla speranza per la sorte di Enea.

I, ii, 44-47

SERGESTUS

Thankes gentle Lord for such unlookt for grace.

Might we but once more see Aeneas face,

Then would we hope to quite such friendly
turnes,

As shall surpass the wonder of our speech.

[Exeunt.]

1, 544-549

*Rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter,
nec pietate fuit, nec bello maior et armis.*

45 545

*Quem si fata virum servant, si vescitur aura
aetheria, neque adhuc crudelibus occubat umbris,
non metus; officio nec te certasse priorem
poeniteat.*

ATTO II

Il secondo atto consta di un'unica lunga scena che incapsula la lunga narrazione della caduta di Troia. Una delle sezioni senza dubbio più interessanti di tutto il dramma che si misura con materiale 'epico' per eccellenza.

Dopo l'arrivo di Enea a Cartagine (spiega differenze con la fine del libro I .. per l'intreccio)

Banchetto, subito appena arriva

E, come nel finale del libro I, Didone chiese. Il resto dell'atto dunque riassume **È qui ripreso, in modo alquanto decurtato, per comprensibili ragioni di funzionalità drammatica**, il racconto *dell'Ilioupersis* di Enea che occupa l'intero libro II dell'*Eneide*. Vd. HEINZE Hardie... AUSTIN???

Definisci il *lioupersis*: articolo seneca e Heinze (anche Fantham etc..)

ILIOUPERSIS MARLOVIANA

Estremamente interessante: uso del testo virgiliano, incremento delle sovrapposizioni ovidiane...

- uso teatrale della lunga narrazione di Enea ??? BOAS???

. CARATTERISTICHE sintattiche della resa drammatica: uso 'concitato' del relativo per speed up la narrazione

Intercalare sporadico di Didone, interiezioni

E, sul finire, di Anna e Iarba.

L'apertura vede Enea ed Acate che scorgono le mura di Cartagine, parallelamente a quanto avviene in Virgilio, dove i due compagni, saliti sul colle che la sovrasta, vedono la città dall'alto. Qui, drammaticamente, nello stupore, è resa l'ammirazione che si ha nell'*Eneide*:

II, i, 1-2

1, 419-422

Enter *Aeneas*, *Achates*, and *Ascanius* [attended].

Iamque ascendebant collem, qui plurimus urbi

AENEAS

imminet, adversasque adspectat desuper arces.

Where am I now? these should be *Carthage* walls.

420

ACHATES

Miratur molem Aeneas, magalia quondam,

Why stands my sweet *Aeneas* thus amaze?

miratur portas strepitumque et strata viarum.

3 Theban Niobe OVID met. 6 see Oliver?? tebana Niobe, madre orgogliosa dei suoi figli uccisi dalle frecce di Apollo ed Artemide

!!! MOLTO interessante: procedimento tipico in questa tragedia: un verso virgiliano, le lacrime di Enea, danno adito al riferimento mitologico, chiaramente ovidiano, come testimoniato dalla 'succinta narrazione' della metamorfosi di Niobe, mutata in pietra. Espediente che torna più volte in questo atto.

II, i, 3-14

AENEAS

<u>O my Achates</u> , Theban Niobe,	1, 459 s.
Who for her sonnes death wept out life and breath,	<i>Constitit, et lacrimans, Quis iam locus inquit</i>
And drie with grieffe was turnd into a stone, 5	<u>[Achate</u>
<u>Had not such passions in her head as I</u>	<u>quae regio in terris nostri non plena laboris?</u>

5 was turnd into a stone conferma dipendenza Ovidiana e anticipazione 'ekphrastica' del trattamento riservato da Marlowe alle 'pictures in Dido's temple' (Williams ???)

7 yon Idas hill ripresa del tema di Ganimede?

8 because here's Priamus en Priamus!

PYGMALIONE:

rappresentazione del desiderio (quote elsner), rosati proiezione del desiderio
q anche barchiesi A&A 1994, rappresentazione del dolore

Quanto segue riprende, con divergenze rilevanti, i vv. 446-458 del libro I di Virgilio in cui Enea si commuove fino alle lacrime nel vedere raffigurate scene della guerra di Troia nelle pitture del tempio che Didone sta innalzando a Giunone. L'equivalente pittorico nel testo di Marlowe è una statua di Priamo che pure farà lacrimare Enea

II, i, 3-14

AENEAS

<u>O my Achates</u> , Theban Niobe,	1, 459 s.
Who for her sonnes death wept out life and breath,	<i>Constitit, et lacrimans, Quis iam locus inquit</i>
And drie with grieffe was turnd into a stone, 5	<u>[Achate</u>
<u>Had not such passions in her head as I.</u>	<u>quae regio in terris nostri non plena laboris?</u>

La domanda retorica implica lo stesso significato, relativo al grande dolore dei Troiani; mentre in Virgilio è tuttavia rappresentazione del dolore portato dalle

pitture «in ogni regione della terra», in Marlowe la passione diventa dato personale di Enea.

ELEMENTO CENTRALE TRATTAZIONE DELL'EK

1, 456-458

*miratur, videt Iliacas ex ordine pugnās,
bellaque iam fama totum volgata per orbem,
Atridas, Priamumque, et saevum ambobus Achillem.*

II, i, 15-22.

AENEAS

*O yet this stone doth make Aeneas weepe,
And would my prayers (as Pigmaliōns did)
Could give it life, that under his conduct
We might saile backe to Troy, and be revengde
On these hard harted Grecians, which rejoyce
That nothing now is left of Priamus:
O Priamus is left and this is he,
Come, come abourd, pursue the hatefull Greekes.*

1, 459-465

Constitit, et lacrimans, 'Quis iam locus' inquit

15 *'Achate,
quae regio in terris nostri non plena laboris? 460
En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi;
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'
20 Sic ait, atque animum pictura pascit inani,
multa gemens, largoque umectat flumine vultum 465*

Ancora Ovidio forse riaffiora nel riferimento a Pigmalione (cf. *met.* 10, 243),
ovviamente non il Pigmalione fratello di Didone di cui parla Virgilio in *Aen.* 1,
347 ss. again: ovidianizzazione dell'ekphrasis!

TEMA DELL'EK E DEL DESIDERIO e illusione, propria del mito di pigmalione, Elsnér, e volontà di appropriazione dell'immagine stessa: Rosati, Hardie (Illusion) illusorietà dell'arte stessa, e in definitiva, riflessione metapoeica (ek del tempio di Giunone, che Marlowe esplicita in maniera acuta e estremamente moderna).

rimanda all'intro.

12 O where is *Hecuba* Hamlet ???

13 Is nothing here, and what is this but stone? Enfasi (comica?)
Dell'illusione??) Archeologizzazione del passato e del mito?? QUINT??

15 O yet this stone doth make *Aeneas* **weepe**, **sunt lacrimae rerum....** Article barchiesi!! Tripartizione delle lacrime di Enea: Niobe, qui e v 35

19 We might saile backe to Troy, and be revenged da dove la vendetta? Verg? Quint?

20 That nothing now is left of Priamus anticipazione del tema del ‘corpo del re’ come metafore dello stato. Ruolo centrale di Priamo per la metafora (centrale anche in *Hamlet*, vd. *Appendice*) che investirà anche Didone.

37 For were it Priam he would smile on me: bathos??

38 Leave to lament lest they laugh at our feares: suggestiva la congettura di Coll??? «tears»: lacrime, e effetto dell’ek. Riso delle lacrime: Parodia?

Acate: nelle parole del compagno che, nel dramma, si introduce l’arrivo dei Troiani dispersi:

II, i, 37 s.

1, 509-514

ACHATES

cum subito Aeneas concursu accedere magno

Aeneas see, here come the Citizens,

Anthea Sergestumque videt fortemque

Leave to lament lest they laugh at our feares.

510

Enter Cloanthus, Sergestus, Illioneus [and others]

Cloanthum,

Teucrorumque alios, ater quos aequore turbo

dispulerat penitusque alias avexerat oras.

Obstipuit simul ipse simul percussus Achatas

laetitiaque metuque.

c’è una sorta di «humour» nel richiamo di Acate ad Enea. Altra cosa da notare è la sostanziale differenza con cui Marlowe tratta il ricongiungimento dei naufraghi: nell’*Eneide*, nascosti dalla nube fatata che li rende invisibili, Acate ed Enea vedevano, non visti, i compagni nel seguito di Didone; in *Dido*, curiosamente, a confermare come «the cloth makes the man on the Elizabethan stage»⁴⁸, Enea e il compagno non riconoscono Sergesto, Cloanto e Ilioneo – interpellati come «Lords of this towne» – poiché rivestiti di panni cartaginesi. **A loro volta, questi affermano di sentire la voce di Enea ma di non vederlo: così è reso – per il palcoscenico – l’espedito della nube che nell’*Eneide* rende invisibili Enea e Acate.**

Rielabora II, i, 39-53 → 1, 579-593

⁴⁸ Tucker Brooke 1930, 150.

Dal punto di vista testuale si può solo parlare di vaghe reminiscenze, mentre saltano all'occhio le differenze nella trattazione dell'incontro: CUT!!!

II, i, 39-53

1, 579-593

AENEAS

Lords of this towne, or whatsoever stile

His animum arrecti dictis et fortis Achates

Belongs unto your name, vouchsafe of ruth

40 *et pater Aeneas iamdudum erumpere nubem*

To tell us who inhabits this faire towne,

580

What kind of people, and who governes them:

ardebant. Prior Aenean compellat Achates:

For we are strangers driven on this shore,

'Nate dea, quae nunc animo sententia surgit?

And scarcely know within what Clime we are.

omnia tuta vides, classem sociosque receptos.

ILLIONEUS

Unus abest, medio in fluctu quem vidimus ipsi

I heare Aeneas voyce, but see him not,

45 *submersum; dictis respondent cetera matris.'*

For none of these can be our Generall.

585

ACHATES

Vix ea fatus erat, cum circumfusa repente

Like Illioneus speakes this Noble man,

scindit se nubes et in aethera purgat apertum.

But Illioneus goes not in such robes.

Restitit Aeneas claraque in luce refulsit,

SERGESTUS

os umerosque deo similis; namque ipsa decoram

You are *Achates*, or I deciv'd.

caesariem nato genetrix lumenque iuventae

ACHATES

590

Aeneas see, *Sergestus* or his ghost.

purpureum et laetos oculis adflarat honores:

50

quale manus addunt ebori decus, aut ubi flavo

ILLIONEUS

argentum Pariusve lapis circumdatur auro.

He names *Aeneas*, let us kisse his feete.

CLOANTHUS

It is our Captaine, see *Ascanius*.

SERGESTUS

Live long *Aeneas* and *Ascanius*

Questa scena, che in Marlowe assume i toni di una vera e propria agnizione, perde ogni caratterizzazione della maestà quasi sfolgorante e divina con cui è raffigurato Enea da Virgilio nel costante procedimento di umanizzazione e demitizzazione parodica del soggetto epico.

42 What kind of people, and who governes them cf. *The Tempest* ??? Enea coloniale?

50 *Sergestus* **or his ghost** Elizabethan Seneca?

51 **see *Ascanius*** trattamento inconsistente, o anticipazione della natura ‘volatile’ di Ascanio nel corso di tutto il drama?

Continua, nella mutua sorpresa – enfaticizzata da elementi stilistici, quali ad esempio, la pausa sillabica dopo la cesura mediana al v. 49 – lo scambio, di invenzione drammatica marloviana, tra gli eroi troiani che si sono ritrovati, fino al discorso di Ilioneo che mostra le mura di Cartagine e, riallacciandosi al dettato virgiliano, riprende, riassumendolo e riportandolo in forma indiretta, un brano del discorso che lo stesso Ilioneo, in Virgilio, fa a Didone, così come l’augurio per la salvezza di Enea profferto dalla stessa regina:

64 here Queene *Dido* weares th'imperiall Crowne cf—il modo di Marlowe di rendere Aen. 1.339 *Imperium Dido tyria regit*

II, i, 62-69

ILLIONEUS

Lovely *Aeneas*, these are Carthage walles,
And here Queene *Dido* weares th'imperiall Crowne,

Who for *Troyes* sake hath entertaind us all,
And clad us in these wealthie robes we weare. 65

Oft hath she askt us under whom we serv'd,
And when we told her she would weepe for grieffe,

Thinking the sea had swallowed up thy ships,
And now she sees thee how will she rejoyce?

1.339 *Imperium Dido tyria regit*

1, 544

Rex erat Aeneas nobis

1, 575-576

Atque utinam rex ipse Noto compulsus eodem

575

adforet Aeneas!

Da notare come il drammaturgo con l’esclamazione «And now she sees thee how will she rejoyce» renda l’effetto della frase ottativa latina.

Sergesto fa quindi menzione della preparazione del banchetto, e qui Marlowe riassume nello stesso momento e in due soli versi quanto l’*Eneide* indica più estesamente in due passi distinti. Lieve discrepanza cronologica: il banchetto, nel dramma, è imbandito dunque prima che Didone incontri Enea e non v’è intermezzo tra il palesamento di Enea alla regina e ai compagni e il convito.

II, i, 70-71.

SERGESTUS

See where her servitors passe through the hall 70

Bearing a banquet, *Dido* is not farre

1, 638

mediisque parant convivium tectis

1, 703-706

*Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam
cura penum struere, et flammis adolere Penatis;*

centum aliae totidemque pares aetate ministri,

705

qui dapibus mensas onerant et pocula ponant.

72s Looke where she comes: Aeneas view her well. / Well may I view her,

but she sees not me Marlowe gioca ancora sulla 'vista', tema centrale nell'episodio, anche in Virgilio: THE GAZE ??? Fiachra ??? Hardie ???

but she sees not me: si riallaccia a Virgilio, Enea ancora nella nube.

Gaze ancora al centro della replica di Didone: 74 What stranger art thou that doest eye me thus

L'autopresentazione di Enea differisce alquanto dal testo virgiliano, l'unico richiamo testuale occorrendo nel denominativo geografico:

CUT

II, i, 75-78

1, 594-602

AENEAS

Tum sic reginam adloquitur, cunctisque repente

Sometime I was a Troian, mightie Queene:

75 *improvisus ait: 'Coram, quem quaeritis, adsum,*

But *Troy* is not, what shall I say I am?

595

ILLIONEUS

Troius Aeneas, Libycis ereptus ab undis.

Renowmed *Dido*, tis our Generall:

O sola infandos Troiae miserata labores,

Warlike *Aeneas*⁴⁹.

quae nos, reliquias Danaum, terraeque marisque

omnibus exhaustos iam casibus, omnium egenos,

urbe, domo, socias, grates persolvere dignas

600

non opis est nostrae, Dido, nec quicquid ubique est

gentis Dardaniae, magnum quae sparsa per orbem.

Renowmed Dido, tis our Generall: / Warlike Aeneas: 1.544s

⁴⁹ «ENEAS. Un tempo ero un troiano, grande regina; ma Troia non c'è più... che sono adesso? ILIONEUS. Didone illustre, è il nostro generale, il prode Enea».

Con «humour» efficace è poi reso da Marlowe lo stupore (*obstipuit*) della regina:

II, i, 79-80

DIDO

1, 613 s.

Warlike Aeneas, and in these base robes?

Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido, casu deinde viri tanto

Goe fetch the garment which 80

Sicheus ware

Il composto latino, già usato al v. 513 per Acate, «implies a blocking of the faculties»⁵⁰ nel senso di «restare attonito, pieno di stupore»; Marlowe rende la descrizione diegetica dello stupore in un'esclamazione sorpresa – pare quasi delusa – della regina. *Primo* in questo caso è inteso come aggettivo⁵¹ e unito ad *aspectu* (ablativi causali): «Dido found it hard to speak because it was her first sight of Aeneas, and then (*deinde*) because it was terrible to think of his sufferings (*casu tanto*)»⁵².

Prosegue il racconto dell'inizio del banchetto sullo stesso registro di grande libertà rispetto al testo latino.

II, i, 81-89

Brave Prince, welcome to Carthage and to me,

1, 699 s.

Both happie that *Aeneas* is our guest:

Iam pater Aeneas et iam Troiana iuventus

Sit in this chaire and banquet with a Queene,

conveniunt, stratoque super discumbitur ostro.

Aeneas is *Aeneas*, were he clad

In weedes as bad as ever *Irus* ware. 85

AENEAS

This is no seate for one thats comfortles,

May it please your grace to let *Aeneas* waite:

For though my birth be great, my fortunes meane,

Too meane to be companion to a Queene.

⁵⁰ Austin 1971, 190 *ad* v. 613; cf. anche II, 774 e III, 47 s.

⁵¹ Cf. Austin 1971, 190 *ad* v. 613.

⁵² *Ibid.* *ad* 614.

85 In weedes as bad as ever *Irus* ware: ancora termine di paragaone del testo virgiliano è Ovidio: see TB Her 1.95s *Irus* egens (Odissea 18)

Tangenze si hanno quando Didone prende in braccio Ascanio, che qui, come si è visto, è ancora il vero Ascanio, mentre già prima del banchetto, nell'*Eneide*, quando Enea lo manda a prendere sulle navi (1, 643-696), avviene la sostituzione con Cupido ordita da Venere:

II, i, 90-98	1, 709-722
DIDO	<i>Mirantur dona Aeneae, <u>mirantur Iulum</u></i>
Thy fortune may be greater then thy birth,	90 <i>flagrantisque dei voltus simulataque verba,</i>
Sit downe <i>Aeneas</i> , sit in Didos place,	710
And if this be thy sonne as I suppose,	<i>[pallamque et pictum croceo velamen acantho.]</i>
<u>Here let him sit</u> , be merrie lovely child.	<i>Praecipue infelix, pesti devota futurae,</i>
AENEAS	<i>expleri mentem nequit ardescitque tuendo</i>
This place beseemes me not, O pardon me.	<i>Phoenissa, et pariter puero donisque movetur.</i>
DIDO	<i>Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit</i>
Ile have it so, <i>Aeneas</i> be content.	95 715
<i>[Enter servant with robe and Aeneas puts it on.]</i>	<i>et magnum falsi implevit genitoris amorem,</i>
ASCANIUS	<i>reginam petit haec oculis, haec pectore toto</i>
Madame, you shall be my mother.	<i>haeret et interdum <u>gremio fovet</u>, inscia Dido,</i>
DIDO	<i>insidat quantus miserae deus; at memor ille</i>
And so I will sweete child: be merrie man,	<i>matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum</i>
Heres to thy better fortune and good starres.	720
	<i>incipit, et vivo temptat praevertere amore</i>
	<i>iam pridem resides animos desuetaque corda.</i>

Il riferimento ad Iro, il mendicante del libro XIII dell'Odissea, più che un richiamo omerico⁵³ è forse un altro riferimento ovidiano ad *Her.* 1, 95 s. Da notare come nella tragedia, fin dai primi momenti Didone è benevola e incline ad accogliere favorevolmente – se non quasi amorosamente – l'ospite troiano («Brave Prince, welcome to Carthage and to me»); di più: non viene mai fatta menzione di un vincolo di fedeltà al «cener di Sicheo» e Marlowe è attento ad eliminare ogni riferimento alla memoria del marito che invece si trova

⁵³ Nota Tucker Brooke (1930, 152) richiamando Knutowski.

nell'*Eneide*. Quando lo nomina, di solito è per far notare come la regina abbia rivestito Enea di ogni attributo che prima era dello sposo. La vicenda passa dunque dalla dimensione tragica **dell'infrazione dell'uomo rispetto a trame** divine ad una tragedia molto di più incentrata sul versante tutto umano delle passioni.

99-105 sarebbero questi i famosi ??? della sintesi diegetica dei versi virgiliani 1, 748 *s nec non et vario noctem sermone trahebat / infelix Dido, longumque bibebat amorem* finchè si giunge alla domanda di Didone sulla caduta di Troia:

105- ??? RIASSUNTO DELL'ILIOUPERSIS

105 O Priamus, O Troy, oh Hecuba! 'CUE' teatrale per l'inizio della narrazione della caduta di Troia?

Vd paper Hamlet e elem narratologici...

L'inchiesta sulla fine di Troia trova corrispettivo virgiliano negli ultimi versi del libro I:

CUT

II, i, 106-113

1, 750-752

DIDO

May I entreate thee to discourse at
large,

*multa super Priamo rogicans, super
Hectore* 750

And truely to, how *Troy* was overcome: multa

For many tales goe of that Cities fall,

nunc quibus Aurorae venisset filius

And scarcely doe agree upon one

armis,

poynt:

nunc quales Diomedis equi, nunc

Some say *Antenor* did betray the

110 *quantus Achilles.*

towne,

Others report twas *Sinons* perjurie:

2, 195 *Talibus insidiis periurique arte*

⁵⁴ «DIDONE. Posso chiederti, Enea, di raccontarmi come fu presa Troia veramente? Sulla sua resa corrono molte storie, e non c'è quasi un punto in cui coincidano; dicono alcuni che la tradì Antènore, altri che fu Sinone il traditore; un fatto è certo, che Troia è caduta, e che il re è morto; ma come, non sappiamo».

But all in this that *Troy* is overcome, /*Sinonis*
 And *Priam* dead, yet how we heare no
 newes⁵⁴.

108 For many tales goe of that Cities fall ‘altre voci’ di Didone? See Casali

110 Some say Antenor did betray the towne riporta la voce del tradimento di Antenore, risente delle versioni medioevali della caduta di Troia, ad esempio la *Recuyell of the Historyes of Troye* di Caxton, il quale peraltro, rifacendosi alla sua fonte francese, associa Enea, «traitour», al tradimento di Antenore. Vd FALSE AENEAS e Casali 1995 (versioni medioevali con altre versioni riprese da Ovidio??)

Oppure modo per distaccarsi della materia medioevale?

111 Others report twas Sinons perjurie cf 2.195 *Talibus insidiis periurique arte Sinonis*

112s **But all in this that Troy is overcome, And Priam dead** sommario dell’*Ilioupersis* elisabettiana (da Seneca a Shakespeare) (Q also Priami Fata)

«*Sinons perjurie*» richiama il v. 2, 195 dell’*Eneide*, sul quale Marlowe ritornerà nel prosieguo della narrazione.

Rispondendo, Enea si congiunge all’inizio del lungo racconto della caduta di Troia, e dunque al principio del libro II dell’*Eneide*:

II, i, 114-117

2, 3-6

AENEAS

A wofull tale bids *Dido* to unfould,

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,

Whose memorie like pale deaths stony mace, 115

Troianas ut opes et lamentabile regnum

Beates forth my senses from this troubled

eruerint Danai, quaeque ipse miserrima uidi

soule,

5

And makes *Aeneas* sinke at *Didos* feete.

et quorum pars magna fui.

Notabile la resa di *Infandum, regina, iubes renouare dolorem* con «A wofull tale bids *Dido* to unfould», alla lettera «un doloroso racconto *Didone* ordina di dischiudere» dove si perde l’astratto *infandum dolorem*, inteso come «a grief too

agonizing to be told»⁵⁵ poiché l'oggetto in inglese diventa «wofull tale», l'aggettivo «wofull» riprendendo *dolorem*. «Bids Dido» rende, sebbene non alla lettera, *regina, iubes*.

119 whose defence he fought so valiantly riprende ovviamente l'inizio della *rhexis* di Enea nel secondo libro dell'*Eneide* (2.6 *et quorum pars magna fui*), ma, con sapiente e parodica ironia drammatica, queste parole si tingono di humour violento via via che si scoprono le gesta tutt'altro che eroiche dell'Enea dell'Ilioupersis marloviana. Ma già il tono di scherno nella domanda di Didone è telling???

È SEDUCENTE SUPPORRE CHE SIA LA IUNCTURA VIRGILIANA LAMENTABILE⁵⁶ REGNUM (AEN. 2, 4), ACQUISITA DA MARLOWE, A RITORNARE NEL TITOLO ESTESO DELLA TRAGEDIA DI EDOARDO II, OSSIA: EDWARD II, OR THE TROUBLESOME REIGN AND LAMENTABLE DEATH OF EDWARD THE SECOND, KING OF ENGLAND, WITH THE TRAGICAL FALL OF PROUD MORTIMER. QUI SI NOTA SOLO IL POSSIBILE RICHIAMO, NON AVENDO CONFERME DA ALTRE FONTI; A SUFFRAGARE LA TESI DELLA "MEMORIA POETICA" RESTA IL FATTO CHE LA DICITURA DEL TITOLO PRESERVA UNA SUA UNICITÀ E INDIPENDENZA LESSICALE, NON ASSIMILABILE, AD ESEMPIO, AI MODELLI FORMULARI DEI TITOLI DEI «CHRONICLE PLAYS» SHAKESPEARIANI.

120 Looke up and speake L'incalzare di Didone riprende i versi finali del libro I:

1.753ss (*Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis / insidias, inquit, Danaum, casusque tuorum, / erroresque tuos*), ma, in Marlowe, l' 'ordine' che la donna dà all' 'eroe' protrae altresì il tono di scherno già notato nel verso precedente.

See Oliver per il metro??

Da questo punto in poi Marlowe segue, riducendolo per ovvie ragioni di scena, il lungo racconto della caduta di Troia fatto da Enea nel secondo libro dell'*Eneide*, comprimendo gli 804 esametri virgiliani in soli 180 versi «of vivid

⁵⁵ Austin 1964, 28, *ad* 3.

narrative, broken at intervals by Dido's sympathetic outcries. Translating, adapting, omitting, transposing and adding, the dramatist retells the tragic story from the drawing of the fatal horse within the walls till the flight of Aeneas with his family to the ships»⁵⁷.

Nella replica alla regina, che introduce il lungo racconto, Marlowe riprende testualmente l'inizio del discorso di Enea, invertendone però il senso. ???

Altro caso di libera rielaborazione (o stravolgimento) di dati testuali virgiliani:

II, i, 121-125

AENEAS

2, 6-8

Then speake *Aeneas* with *Achilles* tongue,

quis talia fando

And *Dido* and you Carthaginian Peeres

Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixi

Heare me, but yet with *Mirmidons* harsh eares,

temperet a lacrimis?

Daily inur'd to broyles and Massacres,

Lest you be mov'd too much with my sad tale.

Il punto di inizio della narrazione coincide nel medesimo dato; con i Greci esausti della guerra comincia, appunto dopo *incipiam* (2, 13), il racconto di Enea nel libro II.

II, i, 126

2, 13 s.

The Grecian souldiers tired with ten
yeares warre.

fracti bello fatisque

repulsi

ductores Danaum tot iam labentibus

anni;

Il parallelo più prossimo con quanto segue si trova invece in due versi di quello che nell'*Eneide* è già il resoconto di Sinone, il 2, 108 e il bell'oliospondiaco 109:

II, i, 127 s.

2, 108 s.

Began to crye, let us unto our ships,

Saepe fugam Danai Troia cupiere

Troy is invincible, why stay we here?

relicta

⁵⁶ Con *lamentabilis* appunto nel significato di *lamentandus*, cf. *Th.L.L.*, VII, 2, 901, 64, s.v., 2.

⁵⁷ Boas 1940, 55.

moliri et longo fessi discedere bello.

135 **And so in troopes all marcht to Tenedos**: errore interpretativo del testo, o, più verosimilmente, un dato derivato dalle letture medioevali della presa di Troia? See TB etc see Seneca and ovid too.. amores geografico? Molto probabilmente – il testo dell'Eneide è piuttosto chiaro – si tratta della tecnica consueta di Marlowe. Come per i dettagli mitologici e Astronomici, sovente su un singolo verso o dettaglio virgiliano si interseca altro materiale. Ovidio, Her, Seneca? (Palamede???)

Blank verse di Marlowe, nomi greci (o stranieri) in fin di verso.

2, 21-25

*est in conspectu Tenedos, notissima fama
insula, diues opum Priami dum regna manebant,
nunc tantum sinus et statio male fida carinis:
huc se prouecti deserto in litore condunt;
nos abiisse rati et uento petiisse Mycenae.*

Non v'è dubbio alcuno, infatti, riguardo alla specificazione virgiliana dello stato insulare di Tenedo, di fronte alla riva troiana; così come è evidente che, invece, Marlowe intenda per «Tenedos» il porto o comunque il punto di approdo verso cui marciano i Greci, come ancora ribadirà nella seconda parte di *Tamburlaine* (II, iv, 87 s.): «*Hellen*, whose beauty sommond Greece to armes, / and drew a thousand ships to Tenedos». L'errore geografico è forse meglio spiegato non da una cattiva interpretazione di *statio male fida carinis*, piuttosto, dalla possibile ripresa della nozione dalla *Recuyell* di Caxton, dove si ha «the porte of *thenedon* that was but thre mile from Troye»⁵⁸.

⁵⁸ Cf. Tucker Brooke 1930, 154.

→ se si trattasse invece di una deliberata invenzione? Marlowe fa 'marciare' il campo e non salpare le navi.

Il referente più prossimo di quanto segue, seppure solo vaghi restano i richiami testuali, è ancora, nell'*Eneide*, una parte del racconto di Sinone.

II, i, 136-142

2, 110 s.

Where when they came, *Ulysses* on the sand

saepe illos aspera ponti

Assayd with honey words to turne them backe:

interclusit hiems et terruit Auster euntis.

And as he spoke to further his entent

2, 122-124

The windes did drive huge billowes to the shoare,

hic Ithacus uatem magno Calchanta tumultu

And heaven was darkned with tempestuous

140 *protrahit in medios; quae sint ea numina diuum*

cloudes:

flagitat.

Then he alleag'd the Gods would have them stay,

And prophecied *Troy* should be overcome

Il dato della vittoriosa profezia di Ulisse è del tutto marloviano.

144 A man compact of craft and perjurie verso dall'icastica potenza espressiva che, ancora una volta, rende manifesta l'elaborazione marloviana.. sussume in un verso i diversi attributi con cui Virgilio dipinge Sinone e l'inganno del cavallo
→ HEINZE

Da notare come mantenga, mutuando i sostantivi da passi diversi, la coppia...

binaria .. ritmo?? Dei passi virgiliani (2.65s *accipe nunc Danaum insidias et*

crimine ab uno / disce omnis; 2.106 *ignari scelerum tantorum artisque*

Pelasgae; 2.152 *ille dolis instructus et arte Pelasga*; 2.195 s. *Talibus insidiis*

periurique arte Sinonis / credita res)

«A man compact of craft and perjurie» rende infatti al meglio il v. 2, 195 – più avanti nel libro II rispetto al filo che ora l'Enea marloviano sta seguendo – **e sembra quasi intendere *periurique arte* come enallage**; riprende poi anche tutte le coppie sinonimiche con le quali Virgilio, nel libro II, descrive l'inganno dei Greci. Surrey, al suo v. II, 191, del v. 2, 152 virgiliano:

Then he, instruct with wiles and Grekish craft

145 ticing tongue see OED «*ting*», che si può intendere come «the aphetic form of ‘atise’» e dunque «‘atice’, ‘entice’ but found earlier than either of these and perhaps direct from O.F. ‘a-tiser’, dropping the prefix»⁵⁹, ossia, «seducente, che alletta, adescà». Come si vedrà, caro a Marlowe e anche a Nashe, questo raro aggettivo risulta essere uno tra i più incisivi mezzi di caratterizzazione semantica in quest’opera, dove ricorre ancora in II, i, 300, «O had that ticing strumpet nere been borne» detto da Didone di Elena; in IV, iii, 31, «Banish that ticing dame from forth your mouth», detto da Acate di Didone e in V, i, 277, «Who wild me sacrificize his ticing relliques», detto da Didone degli oggetti lasciati da Enea. Il fatto che tale verbo accomuni la lingua spergiura di Sinone, la “sgualdrina” Elena, ancora Didone, e infine le exuviae di Enea, sottolinea una delle chiavi di lettura di quest’opera, ossia, la pericolosità tragica e letale della seduzione nella dinamica umana delle passioni. E, come notato (intro???) salda l’unione dell’*Ilioupersis* e del sottile inganno del cavallo con la caduta di Didone per fiamma d’amore. Come verbo, «tice», è in V, i, 249, «That I may tice a Dolphin to the shoare», detto ancora da Didone e compare anche in *I Tamburlaine part I*, ii, 224, «What stronge enchantments tice my yeelding soule».

145s made of *Hermes* pipe, / To force an hundred watchfull eyes to sleepe dato molto interessante: la lingua che seduce (e che unisce Sinone a Elena e Didone) del ‘virgilianissimo’ Sinone (craft etc... supra) è detarminata dal mito Ovidiano:

met. 1.668-714 SUM UP argo

immediatamente seguente al massimo di aderenza virgiliana (periurique...), ecco la sfragis indiscutibilmente ovidiana che segna il Virgilio marloviano. (Barchiesi??? Commento al 1???)

Ovid stessa azione (su Virgilio) di corruzione della lingua di Sinone???

⁵⁹ *O.E.D.*, s.v.

Prosegue la narrazione dell'invio e del ritrovamento di Sinone, sempre con richiami testuali al libro II, dove a parlare è lo stesso Greco spergiuro:

II, i, 147-150	2, 132-136
And him, <i>Epeus</i> having made the horse, <u>With sacrificing wreathes</u> upon his head, <i>Ulysses</i> sent to our unhappie towne: Who <u>groveling in the mire</u> of <i>Zanthus</i> bankes	<i>Iamque dies infanda aderat, mihi sacra</i> <i>parari</i> <i>et salsae fruges et circum tempora</i> <i>uittae.</i> <i>eripui, fateor, leto me et uincula rupi,</i> <i>limosoque lacu per noctem obscurus in</i> <i>ulua</i> 135 <i>delitui dum uela darent, si forte</i> <i>dedissent.</i>

Efficace la resa di *limosoque lacu* con «groveling in the mire», «strisciando nel fango»; così dunque lo trovano i pastori; i dettagli sono esattamente quelli riportati nel testo latino.

II, i, 151 s.	2, 57
<u>His hands bound at his backe, and both his eyes</u> <u>Turnd up to heaven as one resolv'd to dye</u>	<i>Ecce, manus iuuenem interea post terga reuinctum</i> 2, 61 s. <i>fidens animi atque in utrumque paratus,</i> <i>seu uersare dolos seu certae occumbere morti</i> 2, 67 s. <i>inermis</i> <i>constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexi</i> 2, 153 <i>sustulit exutas uinclis ad sidera palmas.</i>

Marlowe dipinge il giovane, reso vittima sacrificale, con gli occhi rivolti al cielo, mentre sono le palme delle mani che alza *ad sidera* in Virgilio. Notevole la definizione «one resolv'd to dye», che, sebbene lessicalmente paia riprendere da vicino *Aen.* 2, 62, rende, semanticamente, il senso di *inermis*.

153 Phrygian shepherds ancora Ganimede???

II, i, 153 s.

Our Phrigian shepherds haled within the gates,
And brought unto the Court of Priamus

2, 58 s.

pastores magno ad regem clamore trahebant
Dardanidae.

Mentre in due soli pentametri Marlowe condensa buona parte del discorso di Sinone a Priamo e ai Troiani, e, in special modo, in un emistichio, «vowes so forcible», riassume i suoi due lunghi voti agli dèi:

II, i, 155 s.

To whom he used action so pitifull,
Lookes so remorsefull,

2, 137-140

155 *nec mihi iam patriam antiquam spes ulla uidendi
nec dulcis natos exoptatumque parentem,
quos illi fors et poenas ob nostra reposcent
effugia, et culpam hanc miserorum morte*
140

piabunt.

vowes so forcible

2, 141-144

*quod te per superos et conscia numina ueri,
per si qua est quae restet adhuc mortalibus usquam
intemerata fides, oro, miserere laborum
tantorum, miserere animi non digna ferentis.*

2, 154-161

*uos, aeterni ignes, et non uiolabile uestrum
testor numen,' ait, 'uos arae ensesque nefandi,*
155

*quos fugi, uittaeque deum, quas hostia gessi:
fas mihi Graiorum sacrata resolvere iura,
fas odisse uiros atque omnia ferre sub auras,
si qua tegunt, teneor patriae nec legibus ullis.
tu modo promissis maneat seruataque
serues* 160

Troia fidem, si uera feram, si magna rependam.

È poi con efficace parallelismo che sono riportati gli effetti della pietà sul vecchio re, il quale, commosso, scioglie Sinone dai legami sacrificali:

II, i, 157-159

As therewithall the old man overcome,
Kist him, imbrast him, and unloosde his bands,
And then – O *Dido*, pardon me

2, 145-147

His lacrimis uitam damus et miserescimus ultro
145
*ipse uiro primus manicas atque arta leuari
uincla iubet Priamus*

In particolare, *miserescimus*, «ci muoviamo a pietà», è reso – detto però del solo Priamo – con *overcome*, «sopraffatto».

159 And then—O Dido, pardon me tetrametro

Dopo di ciò, Enea, spronato da Didone, tacendo la domanda di Priamo in Virgilio (2, 147-152), riferisce la risposta di Sinone a riguardo del cavallo (2, 164-194), di molto riducendola:

II, i, -163	2, 183 s.
AENEAS	<i>hanc pro Palladio moniti, pro numine</i>
O th'enchaining words of that base	<i>laeso</i>
slave,	<i>effigiem statuere, nefas quae triste</i>
Made him to thinke Epeus pine-tree	<i>piaret.</i>
Horse	
<u>A sacrificize t'appease Minervas wrath</u>	

E sempre nella sintesi estrema di tre soli versi, è riportato e unificato il lungo episodio di Laocoonte, che in Virgilio trovava posto, diviso in due parti, prima del ritrovamento di Sinone (II, 40-53) e quindi – la morte del sacerdote e dei figli – ai vv. 2, 203-231:

II, i, 164-166	2, 50-52
The rather for that one <i>Laocoon</i>	<i>sic fatus ualidis <u>ingentem</u> uiribus <u>hastam</u></i>
<u>Breaking a speare upon his hollow breast,</u>	165 50
	<i><u>in latus inque feri curuam compagibus aluum</u></i>
	<i><u>contorsit.</u></i>
Was with <u>two winged Serpents</u> stung to death	2, 203-221
	<i>ecce autem <u>gemin</u>i a Tenedo tranquilla per alta</i>
	<i>(horresco referens) <u>immensis orbibus angues</u></i>
	<i>incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;</i>
	205
	<i>pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque</i>
	<i>sanguineae superant undas, pars cetera pontum</i>
	<i>pone legit sinuatque immensa uolumine terga.</i>
	<i>fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant</i>
	<i>ardentisque oculos suffecti sanguine et igni</i>
	210

sibila lambebant linguis uibrantibus ora.
diffugimus uisu exsanguis. illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum parua duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
implicat et miseros morsu depascitur artus;
 215
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum
terga dati superant capite et ceruicibus altis.
ille simul manibus tendit diuellere nodos
 220
perfusus sanie uittas atroque ueneno.

Interessante la resa poetica che Marlowe dà delle «immense volute» dei serpenti, quasi questi fossero appunto «alati», «winged». Il poeta inglese si astiene qui dal misurarsi con uno dei passi virgiliani – la descrizione dei serpenti *ardentisque oculos suffecti sanguine et sibila lambebant linguis uibrantibus ora* – dai risvolti stilistici notevoli, anche in relazione allo stile con cui Marlowe spesso si cimenta; qui infatti «la manipolazione espressiva crea una scena di intenso orrore patetico» dove «le parole, strutturandosi in una sequenza di strutture sintattiche e di figure di suono, acquistano rilievo e corposità»⁶⁰. Ad esempio, l'uso del participio *suffecti*, da intendere come «iniettati», con procedimento ad enallage non è riferito – come lo è sintatticamente – ai serpenti, bensì ai loro occhi, iniettati di sangue; inoltre, la forma *suffecti*, dà seguito all'allitterazione sigmatica dell'intero distico, sì da contribuire, con il suono, alla rappresentazione iconica dei serpenti⁶¹. «Stung to death», poi, «punto a morte», fa pensare al morso dei serpenti e dunque alla morte *atro ueneno*, piuttosto che al soffocamento per i corpi dei serpenti avvinghiati.

Si passa dunque alla descrizione dell'entrata del cavallo entro le mura di Troia, opera alla quale Enea partecipa attivamente in prima persona:

⁶⁰ Conte 2002, 13.

⁶¹ Per l'analisi dell'intero passo si rimanda al saggio di Conte *Anatomia di uno stile: l'enallage e il nuovo sublime*, in Conte 2002, 5-64.

II, i, 167-176	2, 228-242
Whereat <u>agast</u> , we were commanded straight	<i>tum uero tremefacta <u>nouus</u> per pectora cunctis</i>
With <u>reuerence</u> to draw it into Troy.	<i><u>insinuat pauor</u>, et scelus expendisse merentem</i>
In which unhappie worke <u>was I employd</u> ,	<i>Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur</i>
These hands did helpe to hale it to the gates, 170	230
Through which it could not enter twas so	<i>laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.</i>
huge.	<i>ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuae</i>
<u>O had it never entred, Troy had stood.</u>	<i>numina <u>conclamant</u>.</i>
But Priamus impatient of delay,	<i><u>diuidimus muros et moenia pandimus urbis.</u></i>
<u>Inforst a wide breach in that rampierd wall,</u>	<i><u>accingunt omnes operi pedibusque rotarum</u></i>
Which thousand battering Rams could never 175	235
pierce,	<i>subiciunt lapsus, et stuppea uincula collo</i>
<u>And so came in this fatall instrument</u>	<i>intendunt; scandit <u>fatalis machina</u> muros</i>
	<i>feta armis. pueri circum innuptaeque puellae</i>
	<i>sacra canunt funemque manu contingere gaudent;</i>
	<i>illa subit mediaeque minans inlabitur urbi.</i>
	240
	<i><u>o patria, o diuum domus Ilium et incluta bello</u></i>
	<i><u>moenia Dardanidum!</u></i>

La resa marloviana del passo è alquanto libera. Alcuni elementi testuali richiamano tuttavia da vicino il testo virgiliano; l'aggettivo predicativo «agast», nella sua ortografia etimologica e nel senso proprio di «affrighted, terrified»⁶², «atterriti» e «with reverence» rendono il latino *novus pavor*; l'esclamazione «O had it never entred, Troy had stood» ha un corrispettivo in *o patria, o diuum domus Ilium et incluta bello moenia Dardanidum!*; si ha poi parallelismo nell'azione dell'apertura della breccia nelle mura «rampierd», «rinforzate con un terrapieno», per far passare il cavallo e la stessa azione partecipe di Enea riprende *accingunt omnes operi*. La connessione testuale che, tuttavia, risalta in sommo grado è la ripresa nella descrizione del cavallo come “macchina fatale”, *scandit fatalis machina muros* – che riprende a sua volta le parole di Laocoonte in 2, 46, *aut haec in nostros fabricata est machina muros* e che sarà ripreso ancora in 6, 515 *cum fatalis equus saltu super ardua uenit* – è infatti riproposto come «and so came in this fatall instrument». Surrey, al suo v. II, 298, traduceva:

⁶² Cf. *O.E.D.*, s.v. «agast».

This fatall gin thus overclambe our walles.

Il tono in cui sono presentati i festeggiamenti per la fine della guerra e la presa del cavallo appare molto più esuberante in *Dido* che nell'*Eneide*; in due soli versi i Troiani sono raffigurati «overjoyed» e in festa fino allo stremo dato dalla sazietà e dal vino, fatto cui Virgilio soltanto accenna al momento del loro massacro.

II, i, 177-179

At whose accursed feete as overjoyed,
We banquetted till overcome with wine,

2, 265

inuadunt urbem somno uinoque sepultam;

2, 252 s.

Some surfetted, and others soundly slept

fusi per moenia Teucri

conticuere; sopor fessos complectitur artus.

Con ancora maggiore libertà, attraverso cambiamenti e invenzioni è presentata poi l'apertura del cavallo e la discesa dei Greci rinchiusi nelle sue cavità:

II, i, 180-190

2, 254-267

Which Sinon viewing, causde the Greekish
spyes

180 *et iam Argiua phalanx instructis nauibus ibat
a Tenedo tacitae per amica silentia lunae*

To hast to Tenedos and tell the Campe:

255

Then he unlockt the Horse, and suddenly

litora nota petens, flammas cum regia puppis

From out his entrailes, Neoptolemus

extulerat, fatisque deum defensus iniquis

Setting his speare upon the ground, leapt forth,

inclusos utero Danaos et pinea furtim

And after him a thousand Grecians more,

185 *laxat claustra Sinon. illos patefactus ad auras*

In whose sterne faces shin'd the quenchles fire,

reddit equus laetique cauo se robore promunt

That after burnt the pride of *Asia*.

260

**By this the Campe was come unto the walles,
And through the breach did march into the
streetes,**

*Thessandrus Sthenelusque duces et dirus Vlives,
demissum lapsi per funem, Acamasque Thoasque
Pelidesque Neoptolemus primusque Machaon*

Where meeting with the rest, kill kill they
cryed

190 *et Menelaus et ipse doli fabricator Epeos.
inuadunt urbem somno uinoque sepultam;
265*

caeduntur uigiles, portisque patentibus omnis

accipiunt socios atque agmina conscia iungunt.

Le spie inviate da Sinone non hanno corrispettivo nel testo virgiliano; mentre l'uscita dei guerrieri, «*Neoptolemus...* and after him a thousand Grecians more», dal cavallo, allontanandosi dalla *gravitas* virgiliana, si sviluppa in una descrizione dall'esuberante potenza, ricca di elementi stilistici e lessicali cari a Marlowe. Ad esempio, la sintesi di tutti gli eroi menzionati da Virgilio, nell'iperbolico numerale «a thousand», tipico dello stile marloviano e che ricorre in *Dido*,

anche «quenchles fire» (v. 186), «fuoco indomabile», è *iunctura* tipicamente marloviana, e ritornerà in *Edward II*, V, i, 44, «Heauens turne it to a blaze of quenchless fier»; in *Tamburlaine part II*, II, iii, 24, «The Dyuils there in chaines of quenchlesse flame» e ancora in III, v, 27, «All brandishing their brands of quenchlesse fire». Ancora, in questo passo ricco di richiami testuali ad altre opere marloviane, il v. 186: «that after burnt the pride of *Asia*» è ripreso in *Tamburlaine part I* (I, i, 140): «Least you subdue the pride of Chistendome».

Con l'iterazione in *geminatio*: «kill kill» – che sarà lo stesso grido di battaglia, «*tue, tue, tue*», del Guisa in *The Massacre at Paris*⁶³ – Marlowe rende il ritmo concitato con cui Virgilio descrive le azioni e le uccisioni compiute dai Greci usciti dal cavallo.

È lo stesso tono, quello del Marlowe «in cruder vein»⁶⁴ più maturo e più noto – ed anche più indipendente da Virgilio – che sostiene la descrizione della crudeltà del macabro massacro perpetrato dai Greci. Tali elementi espressionistici e “sanguinosi” non sono del tutto assenti in Virgilio; anzi ci pare di ravvisare un lontano referente nel testo latino, dove Enea riassume in una domanda retorica la *cladem illius noctis* e soffusamente dipinge il *luctus* il *pavor* e la pervasiva *mortis imago*.

II, i, 191-199

Frighted with this confused noyse, **I rose**, *excitior somno et summi fastigia tecti*

And looking from a turret, might behold

Yong infants swimming in their parents bloud,
Headles carkasses piled up in heapes,
Virgins halfe dead dragged by their golden haire
195

And with maine force flung on a ring of pikes,
Old men with swords thrust through their aged
sides,

Kneeling for mercie to a Greekish lad,

2, 302 s.

ascensu supero atque arrectis auribus asto

2, 361-369

*quis cladem illius noctis, quis funera fando
explicet aut possit lacrimis aequare labores?
urbs antiqua ruit multos dominata per annos;*

*plurima perque uias sternuntur inertia passim
corpora perque domos et religiosa deorum
365*

limina. nec soli poenas dant sanguine Teucri;

⁶³ Cf. I, vi, 1 e III, iii, 7.

⁶⁴ Boas 1940, 56.

Who with steele Pol-axes dasht out their braines.

*quondam etiam uictis redit in praecordia uirtus
uictoresque cadunt Danaï. crudelis ubique
luctus, ubique pauor et plurima mortis imago.*

197-199 Old men ... dasht out their braines anticipazione scena di Priamo
(Kneeling for mercie to a Greekish lad)? Crudeltà della giovinezza di Pirro
Pol-axes vd Serpieri e Hamlet e rimanda a Ziosi c.d.s.

Tono elisabettiano e sanguinolento, tragedia senecana, Kyd etc...ziosi cds

Lieve differenza nel racconto è data dalla trattazione del risveglio di Enea: in Virgilio è dopo l'apparizione onirica dell'ombra di Ettore – posticipata in Marlowe – mentre qui Enea si sveglia e si alza per lo strepito dei combattimenti.

Levatosi, dunque, Enea si arma:

II, i, 200 s.

2, 314

Then buckled I mine armour, drew my sword,

arma amens capio; nec sat rationis in armis.

And thinking to goe downe.

Vd Heinze, la battaglia

Ed è qui, quando Enea è sul punto di uscire, che viene collocata l'apparizione di Ettore. Marlowe riduce di molto il testo virgiliano, comprimendo in 8 i 26 versi (2, 270-295) che descrivono questa scena:

II, i, 201-206

2, 270-279

came *Hectors* ghost

in somnis, ecce, ante oculos maestissimus

With ashie visage, blewish sulphure eyes,

*Hector*270 *uisus adesse mihi largosque*

His armes torne from his shoulders, and his breast

effundere fletus,

Furrowd with wounds, and that which made me weepe,

raptatus bigis ut quondam, aterque cruento puluere *perque pedes traiectus lora tumentis.*

Thongs at his heeles, by which *Achilles* horse

ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo

205

Hectore qui redit exuuias indutus Achilli

Drew him in triumph through the Greekish Campe.

275

*uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis!
squalentem barbam et concretos sanguine crinis
uulneraque illa gerens, quae circum plurima muros
accepit patrios*

La descrizione del «fantasma» di Ettore rispecchia crudamente l'immagine sanguinosa data da Virgilio e ne esaspera i tratti più espressionistici e macabri (riflesso dei fantasmi senecani, che dipendono a loro volta dall'fantasma epico di Ettore). Consistenti sono i richiami testuali. In particolare, «with ashie visage», «col volto color cenere», traduce *aterque puluere*; con il conciso sintagma nominale «thongs at his heeles», «cinghie ai calcagni», rende il complicato costruito *perque pedes traiectus lora tumentis*, «trafitto i piedi tumefatti da cinghie»⁶⁵, in cui Virgilio «has carried the accusative of 'respect' with a passive participle – che già si aveva in 2, 57, *Ecce, manus iuuenem interea post terga reuinctum* – a stage further: instead of 'pedes loris traiectus' (cf. Stat. *Theb.* 1, 61), he has put into the accusative the thing that does the action to the subject»⁶⁶. Marlowe poi connota *uulneraque illa gerens* con «furrowed with wounds», «solcato di ferite». Infine, l'Ettore della tragedia non torna rivestito delle spoglie di Achille, come in Virgilio, ma è trascinato dal crudele nemico attraverso il campo greco.

205s Achilles horse / Drew him in triumph through the Greekish Campe:
quale versione del mito seguita da Marlowe

207 Burst from the earth fantasmi senecani, cita modelli (Achille???) !!! vs sogno in Verg.

In soli due versi è quindi sintetizzato lo scambio tra Ettore e Achille, dialogo del quale Marlowe soltanto trattiene l'esortazione alla fuga, persa Troia e già in fiamme:

II, i, 207-209

2, 289 s.

⁶⁵ Trad. Calzecchi Onesti 1967, 57.

⁶⁶ Austin 1964, 130, ad 273.

Burst from the earth, crying, Aeneas fiye,
Troy is a-fire, the Grecians have the towne.

'heu fuge, nate dea, teque his' ait 'eripe flammis.
hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia.

Dopo un'interlocuzione (nella resa drammatica) della regina, ecco che Enea racconta – riprendendo parole virgiliane – il clamore della mischia e dei combattimenti.

II, i, 209-212

DIDO

O *Hector* who weepes not to heare thy
 name?

AENEAS

2, 396-398

Yet flung I forth, and desperate of
 my life,

*uadimus immixti Danais haud numine
 nostro*

Ran in the thickest throngs, and with
 this sword

*multaque per caecam congressi proelia
 noctem*

Sent many of their savadge ghosts to
 hell.

*conserimus, multos Danaum demittimus
 Orco.*

211 and with this sword anticipazione? E conferma identificazione rogo di Troia e ferita d'amore di Didone

Una rielaborazione di questi versi marloviani si ha in *Tamburlaine part II*, III, ii, 138 s., «But then run desperate through the thickest throngs, / Dreadlesse of blowes, of bloody wounds and death».

Ecco apparire dunque, nel racconto di Enea, uno degli indiscussi protagonisti di questo secondo atto, Pirro, reso dalla penna di Marlowe ancora più acerbamente crudele di quanto già non sia efferato in Virgilio:

II, i, 213-218

2, 469 s.

At last came Pirrhus fell and full of ire,
 His harness dropping bloud, and on his speare
 The mangled head of Priams yongest sonne,

*Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus
 exsultat telis et luce coruscus aena:*

2, 476-478

215

una ingens Periphas et equorum agitator Achillis,

And after him his band of Mirmidons, *armiger Automedon, una omnis Scyria pubes*
 With balles of wilde fire in their murdering pawes, *succedunt tecto et flammis ad culmina iactant.*
 Which made the funerall flame that burnt faire Troy

Con l'efficace e allitterante «fell and full of ire», «crudele e gonfio d'ira» Marlowe rende l'esultanza bellica dell'eroe fulgente della luce delle armi che si ha in Virgilio, mentre, inventando, amplifica l'espressionismo macabro con un «another example of heightened horror»⁶⁷ nella descrizione delle armi di Pirro grondanti sangue e della testa straziata del più giovane dei figli di Priamo ancora pendente dalla sua asta. Marlowe non riprende invece – come, in vero, mai pare riprendere gli elementi ekfrastici – la similitudine del serpente *mala gramina pastus* al risveglio dal letargo con la quale Virgilio connota il giovanile terrore che sprigiona dal guerriero nella corrusca luce del bronzo. Il verso «after him his band of Mirmidons» rende invece *omnis Scyria pubes*, e *flammis ad culmina iactant* è caratterizzato dall'icastico distico

217 wilde fire see OED

«With balles of wilde fire in their murdering pawes, / Which made the funerall flame that burnt faire Troy», dove per «wilde fire» si intende – anacronisticamente – il bizantino “fuoco greco”.

Come si è visto, nella cruenta descrizione di Pirro, si ha anche l'unico riferimento alla morte di Polite, che Virgilio descrive invece diffusamente in 2, 526-532:

II, i, 214 s.	2, 526-530
His harness dropping bloud, and on his <u>speare</u>	<i>Ecce autem elapsus Pyrrhi de caede Polites,</i>
The mangled head of Priams yongest sonne	<i>unus natorum Priami, per tela, per hostis</i>
	<i>porticibus longis fugit et uacua atria lustrat</i>
	<i>saucius. illum ardens infesto uulnere Pyrrhus</i>
	<i>insequitur, iam iamque manu tenet et permit <u>hasta</u>.</i>

Pirro *totus Elizabethanus* o consapevole, dei modelli epici, come, ad esempio, Turno in *Aen.* 12.510-12 *hunc venientem cuspide longa, / hunc mucrone ferit curruque abscisa duorum / suspendit capita et rorantia sanguine portat ?*

⁶⁷ Tucker Brook 1930, 158.

221 My mother Venus jealous of my health Non v'è corrispettivo diretto in Virgilio per questo passo. L'unico intervento di Venere nell'ultima notte di Troia si ha quando la dea distoglie il figlio dalla vana **vendetta su Elena (2.588-620)** e lo induce alla fuga immediata. **Heinze, Conte atetesi**
 Per gli dèi che intervengono a salvare ... ??? Cf. 3.97 3 Il. 20.301 Feeney???

222 crooked vd. Oliver OED 3 ??? infide

. Subito dopo ha luogo la scena più nota e celebre dell'atto II, nonché una delle più famose dell'intero dramma, ossia «where he [Aeneas] speaks of Priam's slaughter»⁶⁸, il massacro di Priamo. Anche in questo caso è l'originalità di Marlowe a dare vita ad uno dei momenti «much abbreviated, but more horrid»⁶⁹ che per cruento espressionismo più si distaccano dalla base virgiliana; richiami testuali, seppur presenti, sono infatti spesso amplificati liberamente.

Viene ripreso il dato dei due anziani coniugi stretti agli altari:

II, i, 224 s.

Who then ran to the pallace of the King,

And at Joves Altar finding Priamus

2, 483-485

apparet domus intus et atria longa patescunt;

*apparent Priami et ueterum penetralia regum,
armatosque uident stantis in limine primo.*

2, 491

instat ui patria Pyrrhus

2, **499-502** ***uidi ipse furentem***

caede Neoptoleum geminosque in limine Atridas

uidi Hecubam centumque nurus Priamumque per

[aras

sanguine foedantem quos ipse sacrauerat ignis.

226 About whose withered necke hung Hecuba, Foulding his hand in hers vd Lyne 55

Sebbene anche nel testo teatrale Ecuba si stringa al collo del vegliardo, l'atteggiamento di Priamo è assai differente; penitente, qui, invoca pietà, mentre

⁶⁸ Shakespeare, *Hamlet*, II, ii, 454 s.; per la probabile ripresa shakespeariana di questo passo, si rimanda all'Appendice.

⁶⁹ Tucker Brooke 1930, 159.

in Virgilio, spronato dalla sacrilega e nefanda uccisione del giovane figlio Polite, si arma e si appresta all'inutile lotta.

II, i, 226-228

About whose withered necke hung *Hecuba*,
Foulding his hand in hers, and joyntly both
Beating their breasts and falling on the ground.

2, 518-525

*ipsum autem sumptis Priamum iuuenalibus armis
ut uidit, 'quae mens tam dira, miserrime coniunx,
impulit his cingi telis? aut quo ruis?' inquit.
'non tali auxilio nec defensoribus istis
tempus eget; non, si ipse meus nunc adforet Hector.
huc tandem concede; haec ara tuebitur omnis,
aut moriere simul.' sic ore effata recepit
ad sese et sacra longaeuum in sede locauit.*

Ed ecco comparire, in un ritratto di vivida potenza, terrificante nei suoi occhi di Gorgone che minacciano morte ad ogni sguardo, Pirro, con la sua mannaia sguainata e protesa in alto, efficacemente tratteggiato da Marlowe come icona di crudeltà.

230 And with *Megeras* eyes stared in their face

Una menzione di Megera si trova nell'*Eneide* in 12.846.

In Ovidio???

12, 845-848

*Dicuntur geminae pestes cognomine Dirae,
quas et Tartaream Nox intempesta Megaeram
uno eodemque tulit partu, paribusque reuinxit
serpentum spiris uentosasque addidit alas.*

231 Threatning a thousand deaths at every glaunce ripreso da Marlowe in modo palmare nel poemetto *Hero and Leander* in I, 382. contesto???

Si mostra ora un'originale marloviana deferenza di Priamo, che, tremante supplica Neottolema, assai diversamente dal sovrano descritto da Virgilio che, non trattenendo l'ira apostrofa con vigore il figlio di Achille:

II, i, 232-239

To whom the aged King thus trembling spoke:
Achilles sonne, remember what I was,
Father of fiftie sonnes, but they are slaine,
Lord of my fortune, but my fortunes turnd,

2, 533-546

*hic Priamus, quamquam in media iam morte
tenetur,
non tamen abstinuit nec uoci iraeque pepercit:
'at tibi pro scelere,' exclamat, 'pro talibus ausis*

235

King of this Citie, but my Troy is fired,
And now am neither father, Lord, nor King:
Yet who so wretched but desires to live?
O let me live, great *Neoptolemus*.

535
*di, si qua est caelo pietas quae talia curet,
persoluant grates dignas et praemia reddant
debita, qui nati coram me cernere letum
fecisti et patrios foedasti funere uultus.
at non ille, satum quo te mentiris, Achilles*
540
*talis in hoste fuit Priamo; sed iura fidemque
supplicis erubuit corpusque exsanguie sepulcro
reddidit Hectoreum meque in mea regna remisit.'*
*sic fatus senior telumque imbelles sine ictu
coniecit, rauco quod protinus aere repulsum,*
545
et summo clipei nequiquam umbone pependit.
2, 554-557
*haec finis Priami fatorum, hic exitus illum
sorte tulit Troiam incensam et prolapsa*
555
uidentem
*Pergama, tot quondam populis terrisque superbum
regnatorem Asiae.*

Non v'è affatto ira in *Dido*, semmai supplica: «O let me live, great *Neoptolemus*», e compianto dolente nelle parole del vecchio che paiono riprendere, anche nei dettagli di Troia in fiamme e della passata prosperità del regno il controcanto, quasi un epitaffio, di Virgilio (2, 554-557) sulla morte del vecchio re.

240 Not mov'd at all, but smiling at his teares

È poi con un solo sorriso beffardo che Marlowe rende la crudele replica virgiliana di Pirro: 2, 547-550

*cui Pyrrhus: 'referes ergo haec et nuntius ibis
Pelidae genitori. illi mea tristia facta
degeneremque Neoptolemum narrare memento.
nunc morere.'*

Con espediente drammatico e con una caratterizzazione a tinte sanguinolente, degna del suo teatro più truce, Marlowe divide in due tempi, con accentuata resa patetica e macabra, la morte di Priamo.

II, i, 241-243

This butcher whil'st his hands were yet held up,
Treading upon his breast, strooke off his hands.
DIDO
O end *Aeneas*, I can heare no more.

2, 550-554

*hoc dicens altaria ad ipsa trementem
traxit et in multo lapsantem sanguine nati,
implicuitque comam laeua, dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem.*

2, 557 s.

*iacet ingens litore truncus,
auulsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

2, 662 s.

*iamque aderit multo Priami de sanguine Pyrrhus,
natum ante ora patris, patrem qui obruncat ad
aras.*

Icastica la definizione di Pirro come «macellaio», ripresa nel commento QQQ di Austin⁷⁰ al libro II per connotare la descrizione del figlio di Achille ai vv. 2, 662 s.; del resto già in Seneca Ecuba dice di Pirro: *perge, mactator senum*, (*Tro.* 1002); nella stessa opera il cordovese riprende l'intera scena della morte di Priamo (44-55), di cui l'ultimo verso, *ensis senili siccus e giugulo redit*, assieme alla resa ovidiana dello stesso soggetto (*met.* 13, 408-410), *Ilion ardebat, neque adhuc consederat ignis, / exiguumque senis Priami Iovis ara cruorem / conbiberat*, contiene «all the worst horrors of the Silver age ethos» (austin). Lo stesso tono sanguinario su cui si muove Christopher Marlowe, che, nella sua versione della vicenda – nota lo stesso Austin⁷¹ – «lets himself go in *Dido Queen of Carthage*».

A livello intratestuale, il dettaglio delle mani tagliate ricorda il v. III, iii, 104 di *Tamburlaine part II*, dove Tamerlano insegna l'arte della guerra ai figli dopo la morte della madre Zenocrate e, intertestualmente, rappresenta anche il celeberrimo motivo macabro di *Titus Andronicus* di Shakespeare. SEE SENECA TRAGICO

Come noto, dal celebre ritratto poetico del «grande busto che giace sul lido, la testa troncata dagli omeri», *pictura* della morte di Pompeo sulle spiagge

⁷⁰ Austin 1964, 251, *ad* 663.

⁷¹ Austin 1964, 211, *ad* 550.

alessandrine, nell'*Eneide* non sono le mani ma il capo del re a venire reciso. L'esclamazione sofferente di Didone sottolinea l'*achmè* della tensione raggiunta dalla narrazione.

245 O end Aeneas, I can heare no more prima riluttante alla narrazione, ora Enea sembra quasi enjoy the narration elizabethan and senecan

Quanto segue, ossia una furiosa reazione di Ecuba che salta a colpire gli occhi di Pirro con le unghie – differendo così di poco la morte del marito – è un dettaglio assente in Virgilio; pare invece desunto dalle *Metamorfosi*, in un passo (12 ???, 558-562) in cui Ecuba si scaglia su Polimnestore, autore della strage del figlio Polidoro.

II, i, 244-248

AENEAS

At which the franticke Queene leapt on his face,
And in his eyelids hanging by the nayles, 245
A little while prolong'd her husbands life:
At last the souldiers puld her by the heeles,
And swong her howling in the emptie ayre

met. 12, 558-562

*spectat truculenta loquentem
falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira
atque ita correpto captivarum agmina
matrum 560
invocat et digitos in perfida lumina condit
expellitque genis oculos (facit ira potentem)*

Immagine dalla dirompente potenza visiva quella della regina urlante scagliata in aria per i calcagni dai Mirmidoni. L'eco di questa azione ridesta il re – mentre, come noto, in Virgilio era la morte di Palamede a farlo sussultare – il quale, dimentico della sua debolezza e “delle mani”, vorrebbe gettarsi su Pirro. Egli, perfino sdegnando il vegliardo, con un fendente della spada lo lacera dall'ombelico alla gola. Shakespeare in *Hamlet* II, ii, dove Amleto e il «Player» descrivono il massacro di Priamo.

II, i, 249-258

Which sent an eccho to the wounded King:

2, 533 s.

*hic Priamus, quamquam in media iam morte
tenetur,*

Whereat he lifted up his bedred lims,	250	<i>non tamen abstinuit nec uoci iraeque pepercit</i>
And would have grappeld with <i>Achilles</i> sonne,		2, 544-546
Forgetting both his want of strength and hands,		<i>telumque imbelli sine ictu</i>
Which he disdainning whist his sword about,		<i>coniecit, rauco quod protinus aere repulsum,</i>
And with the wind thereof the King fell downe:		<i>et summo clipei nequiquam umbone pependit.</i>
Then <u>from the navell to the throat at once</u> ,	255	2, 550-553
<u>He ript old Priam</u> : at whose latter gaspe		<i>nunc morere.' hoc dicens altaria ad ipsa trementem</i>
<i>Joves</i> marble statue gan to bend the brow,		<i>traxit et in multo lapsantem sanguine nati,</i>
As lothing <i>Pirrhus</i> for this wicked act		<i>implicuitque comam laeua, dextraque coruscum</i> <i>extulit ac lateri capulo tenus abdidit ense.</i>

I referenti virgiliani – seppur non letterali – sono dunque lo scatto d’ira del re spronato dall’uccisione del giovane figlio, cui segue la sua stessa fine, della quale, nel confronto con il testo latino, si ammirano le differenze di tono e strutturali.

Al v. II, i, 254, «wind», inteso come l’aria mossa dal fendente della spada, è seducente congettura di Collier, accolta dalla maggior parte degli editori, mentre il testo dell’in-quarto reca «wound», «ferita». Tale lettura, suggerita anche dal testo – possibile allusione a questa scena di *Dido* – di *Hamlet* II, ii, 503 s., «with the whiff and wind of his fell sword / The unnerved father fall» – che dunque vorrebbe parodiare (forse anche nello stile soverchiamente allitterante) la morte di Priamo avvenuta, in Marlowe, soltanto “al soffio” della lama di Pirro – renderebbe ancora più evidenti i legami tra *Dido* e *Hamlet* e anche, appunto, gli intenti parodici di Shakespeare nei confronti dell’esuberanza sanguinolenta di Marlowe⁷². Shakespeare in *Hamlet* II, ii, dove Amleto e il «Player» descrivono il massacro di Priamo.

259s Yet he undaunted tooke his fathers flagge, / and dipt it in the old Kings chill cold blood Nessuna traccia virgiliana presenta invece il seguente dettaglio di Pirro che immerge il suo stendardo nel sangue della vittima, «a mediaeval touch», lo definisce Tucker Brooke⁷³, che ritorna in *Edward II*, V, i, 119 s., «If with the sight thereof she be

⁷² Si distacca da questa lettura Oliver, il quale, non accogliendo la congettura, sostiene che non è lecito modificare il testo marloviano per farlo collimare con la possibile e posteriore ripresa shakespeariana.

⁷³ Tucker Brooke 1930, 161.

not mooved, / Returne it backe and dip it in my bloud», in cui Edoardo invia un fazzoletto «intriso di lacrime e asciugato di sospiri» alla moglie per muoverla a pietà.

chill cold bloud see paper hamlet

II, i, 259-262

Yet he undaunted tooke his fathers flagge,
And dipt it in the old Kings chill cold 260
bloud,
And then in triumph ran into the streetes,
Through which he could not passe for
slaughtred men

261 And then in triumph ran into the streetes tocco marloviano: trionfi etc...

Persepoli

262 Through which he could not passe for slaughtred men bathos che contrasta il trionfo

I due versi seguenti, riferiti a Pirro che si ferma e osserva la città in fiamme riprendono, a mio avviso, due versi che in Virgilio sono riferiti ad Enea, che dopo il monito di Venere a non indugiare nei combattimenti, si ferma e getta lo sguardo sulla città che cade:

II, i, 263 s.

So leaning on his sword he stood stone
still,

Viewing the fire wherewith rich *Ilion*
burnt.

2, 624 s.

*Tum uero omne mihi uisum considerare
in ignis*

*Ilium et ex imo uerti Neptunia
Troia*

Terminato il racconto di Pirro, la descrizione che segue, ossia la fuga di Enea da Troia con la moglie, il padre e il figlio è ridotta ai minimi termini in Marlowe, con toni, che davvero ondeggiano tra enfasi e ridicolo, esitando, secondo la nota definizione di T.S. Eliot, «sull'orlo della caricatura al giusto momento»⁷⁴. Diversamente dal testo latino, qui non solo il padre Enea carica sulla schiena, ma anche regge il figlioletto in braccio e, addirittura, la moglie per mano. Non v'è affatto menzione, poi, della riluttanza di Anchise (*Aen.* 2, 634 ss.) a partire, né della sua volontà di morire *ipse manu*, e nemmeno dei prodigi divini (2, 680) che lo inducono a seguire il figlio nella dipartita da Troia:

II, i, 265-269

By this I got my father on my backe,

265

This young boy in mine armes, and by the hand

Led faire Creusa my beloved wife,

When thou *Achates* with thy sword mad'st way,

And we were round environ'd with the Greekes

2, 707-711

ergo age, care pater, ceruici imponere nostrae;

ipse subibo umeris nec me labor iste grauabit;

quo res cumque cadent, unum et commune

periculum,

una salus ambobus erit. mihi paruus Iulus

710

sit comes, et longe seruet uestigia coniunx.

2, 723-729

haec fatus latos umeros subiectaque colla

ueste super fuluique insternor pelle leonis,

succedoque oneri; dextrae se paruus Iulus

implicuit sequiturque patrem non passibus aequis;

pone subit coniunx. ferimur per opaca locorum,

725

et me, quem dudum non ulla iniecta mouebant

tela neque aduerso glomerati examine Grai,

nunc omnes terrent aerae, sonus excitat omnis

suspensum et pariter comitique onerique timentem.

La sorte di Creusa nella tragedia appare in vero più infelice, o almeno il resoconto della sua scomparsa è costretto in un solo verso – a fronte dei 57 esametri in cui «Virgil dwells much longer and feelingly upon the loss of Creusa»⁷⁵ – dall'Enea marloviano, il quale, peraltro, a differenza dell'eroe epico, non fa menzione della convulsa corsa per le vie in fiamme nella vana ricerca

⁷⁴ Eliot 1920, trad. it. 2001, 390.

della moglie. Allo stesso modo non v'è traccia in *Dido* dello spirito di Creusa che appare ad Enea, e, fatalmente rassegnato, gli ingiunge di fuggire.

II, i, 270 s.

2, 738-740

O there I lost my wife: and had not we *heu misero coniunx fatone erepta*

Fought manfully, I had not told this tale *Creusa*

substitit, erravitne uia seu lapsa

resedit,

incertum; nec post oculis est reddita

nostris.

Indicativo del carattere di Enea e presagio della “**facilità**” con la quale egli si compiace di abbandonare le donne (così come, nel mancato tentativo di salvarle, pure abbandonerà alla loro sorte Cassandra e Polissena): così spesso è stato interpretato questo passo Q Bono.

Manfully: parodia ??

Come accennato poi, diversamente dal dettato virgiliano – che lo vede (2, 745-795) disperato e confuso alla ricerca della moglie fino al vano abbraccio (*ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par leuibus uentis uolucrique simillima somno*) – l'Enea della tragedia quasi si schermisce, ribadendo il pesante e combattuto prezzo della sua salvezza.

272 Yet manhood would not serve, of force we fled: q Heinze 57

E, differenza nella fuga: immediata, manca ??? book 3???

Altra differenza strutturale nella trama consiste poi nell'incontro durante la fuga – che peraltro, qui ha come fine immediato le navi – di Cassandra e Polissena. In entrambi i casi Enea vorrebbe fermarsi per salvarle ma poi è costretto ad abbandonarle – chiara anticipazione del triste destino di Didone – alla loro sorte crudele. Nel primo caso, l'incontro con Cassandra, sono ravvisabili tenui referenti nel testo latino, nel momento in cui Enea, prima della fuga,

⁷⁵ Tucker Brooke 1930, 162.

mascherato da greco assieme ad alcuni compagni, s'imbatte nei nemici che trascinano Cassandra al tempio di Minerva (Diana in Marlowe):

II, 1, 272-279

Yet manhood would not serve, of force we fled,
And as we went unto our ships, thou knowest
We sawe Cassandra sprauling in the streetes,
Whom Ajax ravisht in Dianas Fane,
275

Her cheekes swolne with sighes, her haire all rent,
Whom I tooke up to beare unto our ships:
But suddenly the Grecians followed us,
And I alas, was forst to let her lye

2, 403-409

Heu nihil inuitis fas quemquam fidere diuis!
ecce trahebatur passis Priameia uirgo
crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae
ad caelum tendens ardentia lumina frustra,
405

lumina, nam teneras arcebant uincula palmas.
non tulit hanc speciem furiata mente Coroebus
et sese medium iniecit periturus in agmen;
consequimur cuncti et densis incurrimus armis.
2, 413-415

tum Danai gemitu atque ereptae uirginis ira
undique collecti inuadunt, acerrimus Ajax
et gemini Atridae Dolopumque exercitus omnis

L'emistichio «of force we fled», «fuggimmo per necessità» sembra sintetizzare il destino di fuga che caratterizza Enea in questa tragedia. Ancora la descrizione marloviana si connota per la sua vivida truculenza: i capelli, sciolti (*passi*, da *pando*) in Virgilio diventano «tutti strappati» e la stessa Cassandra è violentata da Aiace – nel testo latino c'è solo un *acerrimus Ajax* – e accasciata al suolo. L'ultimo verso di questa scena non è alieno da uno «humour» piuttosto amaro.

281 Polixena cryed out, Aeneas stay Ulteriore profezia di abbandono per Didone. Le parole sono le stesse: QQQ, rivolte sempre ad Enea che è già sulle nave. Quanto a Polissena l'episodio di Polissena che chiede ad Enea, testualmente, di «restare», «*Aeneas stay*» (esattamente come farà in seguito la regina), ma è poi abbandonata al sacrificio di Pirro, non ha paralleli nel testo virgiliano; la morte della bella Troiana è altresì narrata da Ovidio (*met.* 13, 448, ss.) e Sen Tro. È ulteriormente indicativo.. intertestualità intrecciata, funzionale come Anticipatorio: Polissena, nella tragedia senecana muore... salendo su una pira... see Seneca Tragico.

289 I dye with melting ruth, Aeneas leave ironia tragica

290 O what became of aged *Hecuba*? Seneca, Tro; Ovid...

E...PURE LA sorte di una regina...

291 How got *Aeneas* to the fleete againe? Ruolo di Iarba di mettere in discussione (in modo legittimo) la 'voce ufficiale' (epica, Lyne) di Enea. Dubbi: Casali 1995

Con ciò ha anche termine il resoconto di Enea sulla caduta di Troia

Enea, stremato dal dolore del racconto, fa parlare Acate, ancora distaccandosi da Virgilio:

292 But how scapt *Helen*, she that causde this warre? HELEN...

297-299 Per quanto riguarda Elena, quanto viene raccontato è pallida eco del lungo racconto di Deifobo ad Enea in *Aen.* 6, 494-535. L'omerico Alessandro per Paride è ignoto a Virgilio: ritorna in Marlowe in *Doctor Faustus* II, i, 27.

300 ticing strumpet L'esclamazione di Didone contro Elena, «quella sguadrina che ammalia», rappresenta un'altra anticipazione intratestuale.

Del valore di «ticing» si è già detto⁷⁶; come già anticipato, «ticing» sarà chiamata dai Troiani la stessa regina: viene così accostata ad Elena, seduttrice, da Didone accusata di essere stata fatale a Troia; la regina, per il potere nefasto e seducente della passione sarà fatale a se stessa. Così ha termine anche il lungo racconto delle vicende troiane.

⁷⁶ Vd. p. 159.

La fine dell'atto II è occupata dalla sostituzione di Ascanio con Cupido ad opera di Venere, episodio inserito solo ora da Marlowe, mentre, come s'è visto, nel libro I virgiliano Ascanio era rimasto sulle navi quando Enea e gli altri si erano spinti nell'entroterra cartaginese; Enea poi, giunto al cospetto della regina, aveva mandato Acate (I, 643-646) a prendere il figlio ma Venere lo aveva scambiato con Cupido e condotto nei boschi dell'Idalio (I, 691-694).

L'intero passo è dunque suggerito da Aen I, 657-696. Dopo una presentazione (II, i, 304-315), dal tono fanciullesco (che ben si attaglia alla condizione giovanile degli attori cui la tragedia era destinata), in cui Cupido e Venere vezzeggiando il bambino, allettato con doni e confetti, lo fanno addormentare, **314 And sticke these spangled feathers in thy hat** ulteriore ripresa, comic relief della scena iniziale di Ganimede? Motivo che torna (anche end of book 4) a intervalli regolari....

II, i, 316-319

Now is he fast asleepe, and in this
grove

Amongst greene brakes Ile lay
Ascanius,

And strewe him with sweete smelling
Violets,

Blushing Roses, purple *Hyacinthe*

I, 691-694

*At Venus Ascanio placidam per
membra quietem*

*inrigat, et fotum gremio dea tollit in
altos*

*Idaliae lucos, ubi mollis amaracus
illum*

*floribus et dulci adspirans complectitur
umbra.*

I dettagli del piccolo addormentato e portato nel bosco Idalio sono ripresi uno ad uno. Marlowe specifica con violette, rose e giacinti, la maggiorana e il generico *floribus* di Virgilio.

318s anche lettiga di Pallante?? Ovid??

320 These milke white Doves milk-white in verg

CENTRONEL: OED 320

le colombe che saranno sentinelle del fanciullo: ritornano oltre???

II, i, 320-333

These milke white Doves shall be his Centronels:

Who if that any seeke to doe him hurt,

Will quickly fyie to Cithereas fist.

Now Cupid turne thee to Ascanius shape,

And goe to Dido, who in stead of him

Will set thee on her lap and play with thee:

325

Then touch her white breast with this arrow head,

That she may dote upon Aeneas love:

And by that meanes repaire his broken ships,

Victuall his Souldiers, give him wealthie gifts,

And he at last depart to Italy,

Or els in Carthage make his kingly throne.

CUPID

I will faire mother, and so play my part,

As every touch shall wound Queene Didos heart.

[Exit.]

1, 657-660

At Cytherea novas artes, nova pectore versat

Consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido

pro dulci Ascanio veniat, donisque furentem

incendat reginam, atque ossibus implicet ignem

1, 684-688

notos pueri puer induit voltus,

ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido

regalis inter mensas laticemque Lyaeum,

cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,

occultum inspiret ignem fallasque veneno.

1, 673-675

Quocirca capere ante dolis et cingere flamma

reginam meditor, ne quo se numine mutet,

sed magno Aeneae mecum teneatur amore.

330

I compiti di cui si deve far carico Cupido sono delineati fedelmente rispetto al dettato virgiliano.

Colpisce tuttavia la differenza data dal verso «or els in *Carthage* make his kingly throne»: mai, infatti, viene detto nell'*Eniede* che Enea possa stabilirsi quale regnante a Cartagine.

334s I will faire mother, and so play my part, / As every touch shall wound Queene Didos heart resa tutta teatrale e dissacrante del tema dominante della fiamma d'amore (vd, introduzione ???)

Il secondo atto si conclude con quella che potremmo definire una ninna-nanna che Venere canta ad Ascanio addormentato. Le reminiscenze virgiliane, fioche, sono dal passo summenzionato (I, 691-694).

Cymbeline??

ATTO III

Nel terzo atto della tragedia prosegue e si accentua il distacco di Marlowe dal testo virgiliano; si può anzi osservare che mai come in questa sezione dell'opera il livello di tangenza tra Dido e l'Eneide raggiunge entità così minime. Questa sezione dell'opera è invece rilevante per almeno due importanti probabili richiami della tragedia in altrettanti «plays» shakespeariani.

SCENA I

Si apre riprendendo la fine del secondo atto e le prime parole di Cupido, ora nelle sembianze di Ascanio, sono eco delle parole di Venere al dio alato, poste da Virgilio alla fine del libro I:

III, i, 1-6

Enter Cupid solus [for Ascanius].

CUPID

Now *Cupid* cause the Carthaginian Queene,

To be inamourd of thy brothers lookes,

Convey this golden arrowe in thy sleeve,

Lest she imagine thou art *Venus* sonne:

And when she strokes thee softly on the head,

Then shall I touch her breast and conquer her.

I, 683-688

tu faciem illius noctem non amplius unam

falle dolo, et notos pueri puer indue voltus,

ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido

685

regalis inter mensas laticemque Lyaeum,

cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,

5 *occultum inspiret ignem fallasque veneno.*

??? see Oliver, nessuna stage direction ci informa su quando la freccia di Cupido tocca il petto di Didone, ma via via che la scena si snoda Didone sempre più appare preda della follia d'amore. ... effetto immediato before v 25 e shrined...

La ripresa è in vero assai libera e allude da lontano ai comandi di Venere. Da notare l'adattamento di *cum te gremio accipiet*, «quando ti accoglierà in grembo», nel più fanciullesco e affettuoso «when she strokes thee softly on the head», «quando ti accarezzierà dolcemente sulla testa».

Segue invece uno scambio che ben poco ha di virgiliano, se non qualche sporadico riferimento, dove Iarba – del cui ruolo ampliato si è già discusso – invoca l’amore di Didone ed ella, non senza *coquetterie*, lo respinge, senza però vanificare ogni speranza di un amore ricambiato. Inizia frattanto l’opera di Venere tramite Cupido, e il cuore della regina – in vero già ben disposto verso l’ospite in Marlowe, molto più che in Virgilio – inizia a riempirsi del *furor* amoroso.

Le pressanti richieste d’amore di Iarba trasportano, per così dire, in scena lo spregio del re africano, che nel libro IV è riassunto in due sole parole: *despectus Iarbas*, (4.36) dette da Anna alla sorella.

10 That love is childish which consists in words parodia, bambini...

11 of all my wooers ductores alii ??? 4.37 ?

Scena che ripropone il modello di un ‘adulto’ che vezeggia un fanciullo (**che chiede doni, chiamato wag, menzionano Elena, sex toy**)

Ganimede

Venere e Ascanio 2.1, fine

Didone Cupido 3.1

Balia Cupido 4.4 (?)

→ potenza d’amore, wag, oggetto sessuale, ELENA, potenza d’amore che s’insinua, e pericolosità .. nascosta

Ecco poi che Didone si pone Ascanio in grembo, iniziando così l’opera fatale che il destino compirà in lei. Il motivo della regina che tiene in grembo il fanciullo è già in Virgilio 4.84 s *aut gremio Ascanium genitoris imagine capta / detinet, infandum si fallere possit amorem* (sviluppa)..... , ma si carica qui delle sovrapposizioni ???

28 My cosin Helen taught it me in Troy sul grembo virgiliano di Didone si posail potere minaccioso di Elena di Troia. Cf. I.i.18 O how would I with *Helens* brother laugh

La canzone cantata da Cupido, che molto probabilmente veniva improvvisata in scena dal giovane attore o riprendeva un motivo già noto, consente a Marlowe, ancora una volta, di riportare il nome di Elena al centro della scena. Al rapporto – quasi ossessivo – dell'autore con **Elena di Troia**, che rappresenta, in tutta la sua opera, la pericolosa sintesi di ogni bellezza terrena e del potere d'amore, e che culminerà nel monologo di Faustus (V, ii, 97-116), si è già trattato nell'analisi dell'atto precedente. Il tono dei vezzeeggiamenti della regina al bambino è sempre su di un registro delicato e fanciullesco, ben evidenziato dall'aggettivo

«wagge», «burlone», cf inizio e scena Nurse!!!

39 Why staiest thou here? thou art no love of mine. ? Q: lettura interessante: se sei my love, fuggi!! Ironia tragica?

40 Iarbus dye, seeing she abandons thee. Ironia tragica, e profezia
Ancora, Iarba ruolo di Transfert: qui è Didone!

44 Depart from Carthage, come not in my sight proietta su Iarba il .. sorte opposta a quella del suo amore Proiezione transfert

46 Iarbus pardon me, and stay a while Coquette: nell'oscillare dei pensieri e delle parole: PSYCHE, torn, dramatizz inizio book 4 e valium et mutabile... e poi furor bacchico

50 I goe to feed the humour of my Love see Oliver

51 Yet not from Carthage for a thousand worlds continua il transfert: in Iarba c'è l'Enea che vorrebbe Didone: ma questo amante lei scaccia!

Tono squisitamente marloviano, a thousand.

Riprende finale: not a thousand ships to Carthage??

Continua frattanto (II, i, 34-44) la drammatizzazione del disprezzo per Iarba, commisto ad una civetteria del tutto assente in Virgilio. L'unico parallelo con il testo dell'*Eneide* si ha con la denominazione geografica del regno del sovrano africano:

4, 325-326

*quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater
destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?*

4, 40

hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello, 40

Oltre a *Getulia* Virgilio riporta anche *Marusia gens* (4, 206-207) per definire il popolo governato da Iarba. Al v. 51 torna l'uso iperbolico dell'aggettivo «a thousand», di cui già si è discusso⁷⁷. Old page 166

Intro di sezione ripresa inizio libro IV

Entra poi Anna e nel dialogo tra le due sorelle riecheggia l'inizio del libro IV (8-54), dove si ha il lungo scambio tra la regina, che confida alla sorella di riconoscere i segni dell'«antica fiamma» d'amore (v. 23) ed Anna che, ricordandole lo spregio di tutti i pretendenti, insinua: «resisterai anche a un amore gradito?» (v. 38).

Non si dimentichi, considerando il testo marloviano, il ruolo della sorella, che, diversamente dall'*Eneide*, non è affatto imparziale: si manifestano qui in modo evidente infatti le linee portanti del *sub-plot* della tragedia, ossia Anna che ama, respinta, Iarba, che, respinto, ama Didone.

⁷⁷ Vd. p. 166 ss.

Le corrispondenze con il testo virgiliano restano vaghe e spesso diverso è il tono: in un dialogo serrato emergono gli elementi che Virgilio dispone, molto più estesi e solenni, nei due lunghi interventi delle sorelle.

55 Then pull out both mine eyes, or let me dye Anticipazione di Ecuba su Pirro? **Ovid? King Lear?**

la freccia deve aver già fatto effetto

58 And in my thoughts is shrin'd another love accolgo congettura...

59 O Anna, didst thou know how sweet love were super
irony: reversed parts book 4

60 Full soone wouldst thou abjure this single life continua lessico religioso: v, 58: amore sacro, religione...

61 Poore soule I know too well the sower of love conj power of love *Ox H R* interessante...

??? «In my thoughts is shrin'd another love», che si potrebbe rendere come, «nei miei pensieri, sacro è custodito un altro amore», corrisponde *ad sensum* all'icastico e allitterante *agnosco ueteris uestigia flammae* 4, 23 virgiliano.

È poi con un secco «faire and beautiful» e con un elogio del suo eloquio che Marlowe rende la partecipe e, direi, emozionata descrizione che Didone fa del *nouus*, «straordinario», *hospes*.

III, i, 63-65

4, 10-12

DIDO

Is not Aeneas faire and beautifull?

quis nouus hic nostris successit sedibus hospes,

ANNA

quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!

Yes, and Iarbus foule and favourles.

credo equidem, nec uana fides, genus esse deorum.

DIDO

Is he not eloquent in all his speech?

Anna, interessata all'amore del re africano, fomenta poi l'avversione della sorella per Iarba.

III, i, 66-68

ANNA

Yes, and *Iarbus* rude and rustically.

4, 36

despectus Iarbas

DIDO

Name not *Iarbus*, but sweete *Anna* say,

Is not *Aeneas* worthie *Didos* love?

E dunque, in modo assai diretto – mentre a questo stadio, nell’*Eneide*, è ancora molto più reticente e «dubbiosa» – Didone domanda se Enea è degno del suo amore.

4, 54 s.

His dictis impenso animum flammauit amore

spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem.

69s O sister, were you Empresse of the world / *Aeneas* well deserves to be your love

Tale il valore dell’uomo??? Book 4???

71s So lovely is he that where ere he goes, / The people swarme to gaze him in the face. Marlowe conosceva Dante??

La risposta di Anna, resa esplicita e drammatizzata dal tragediografo, svolge lo stesso ruolo di «accendere l’animo già ardente della regina, di fugare il pudore e dare speranza alla mente dubbiosa» che diegeticamente è narrato nell’*Eneide*.

III, i, 73-79

DIDO

But tell them none shall gaze on him but I,

Lest their grosse eye-beames taint my lovers
cheekes:

4, 77

nunc eadem labente die conuiuia quaerit

Anna, good sister *Anna* goe for him,

75

Lest with these sweete thoughts I melt cleane
away.

4, 66-69

*est mollis flamma medullas
interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus.*

ANNA

Then sister youle abjure *Iarbus* love?

DIDO

Yet must I heare that lothsome name againe?

Runne for *Aeneas*, or Ile flye to him.

Exit Anna.

uritur infelix Dido totaque uagatur

urbe furens.

79 Runne for *Aeneas*, or Ile flye to him richiama la fine del IV, e ancora convalida l'idea dell'amore segreto di Anna e il transfert di Marlowe

Come Virgilio anche Marlowe rappresenta la folle impazienza amorosa di Didone e il continuo desiderio della presenza di Enea; non si può tuttavia parlare per questi versi di dipendenza testuale diretta.

Rimasta sola in scena con Cupido, Didone si abbandona ad un'iperbolica esaltazione dell'amato in versi infusi della più bella poesia d'amore nella tragedia e forse nell'intero *corpus* teatrale marloviano. **QQQ** Decisamente indipendenti rispetto a Virgilio, questi versi manifestano invece lo sviluppo della consapevolezza di Marlowe nella creazione di uno stile personale. Non a caso questo passo è ricco di elementi che ritorneranno in altre sue opere INTRATEXT.

90 His lookes shall be my only Librarie bellissimo verso

«Il Rinascimento esplorava l'universo, il Barocco le biblioteche» Benjamin 1980, 140.

Pubblicato per la prima volta a Berlino nel 1928, con il titolo di *Ursprung des deutschen Trauerspiels.*: con questa frase dal tono aforistico Walter Benjamin definisce il modello di indagine gnoseologica dell'uomo sul reale all'alba dell'età moderna nel suo celebre *Il dramma barocco tedesco*. Nel bellissimo verso «His lookes shall be my only Librarie» (90), «i suoi sguardi saranno la mia sola biblioteca», paiono fondersi lo *status* autoriale di Marlowe (in questa tragedia più che mai, dalla duplice natura di «scholar» e di teatrante) e la sua

«Weltanschauung» – propria peraltro dell'intera epoca elisabettiana, che caratterizza e rende unica la lunga «Renaissance» inglese – di uomo rinascimentale per certi aspetti e, nel contempo, già tendente al barocco per altri; non più soltanto l'uno e non ancora compiutamente l'altro, ma rivolto verso entrambi.

93 Then twentie thousand Indiaes can afford COLONIAL Marlowe, Montaigne..

94 O here he comes, love, love, give Dido leave allitterazione e meaning??

95 Lest I be made a wonder to the world See in Verg!! Book 4 e anche...
profesia meta letteraria :-)

In «more wealth, then twentie thousand *Indiaes* can affoord» ritorna l'aggettivazione numerale cara a Marlowe, unita all'iperbolica raffigurazione della ricchezza, palesemente influenzata dalle suggestioni di una nuova storia mercantile in pieno sviluppo. Il participio presente in funzione aggettivale «glistening», scintillante – ora desueto –, è pure caro a Marlowe; come verbo è impiegato da Shakespeare in *The Merchant of Venice*, II, vii, 65 nella frase che diverrà poi proverbiale «All that glisters is not gold»; nella forma più consueta di «glittering» ritorna oltre in *Dido* (III, iii, 4), «glittering pompe» e in *Edward II* (V, i, 60), «glittering crown»; ancora, come verbo, compare in *All Ovids Elegies* in III, xi, 38, in *Lucans First Booke* I, 664 e due volte in *Hero and Leander* (vv. 98 e 390).

105-110 MARLOWE MARINAIO ??? espansione coloniale, impero sui mari.

Il resto della scena I è di quasi totale invenzione marloviana. Enea, mandato a chiamare, si presenta alla regina e le porta la richiesta di nuove vele e sartie e di poter aver di che riparare la flotta distrutta dalla tempesta.

Con un sostanziale mutamento rispetto a Virgilio, Didone promette di riparare tutte le navi troiane a condizione che sia Acate ad andare in Italia e che Enea rimanga a Cartagine. Ancora una volta l'inventiva marloviana in *Dido* si dimostra felice suggestione nella memoria poetica di altri autori; pare alludere al passo seguente infatti (in cui Didone dipinge con iperbolico fasto la flotta che armerà per i Troiani) la celeberrima descrizione del corteo fluviale di Cleopatra, descritto da Domitius Enobarbus nella seconda scena dell'atto II di *Antony and Cleopatra* di Shakespeare:

MA TUTTO È GIÀ IN PLUTARCO, SEE OLIVER

Didone rivolta a Acate o a Enea?? See Oliver

116 Ile give thee tackling made of riveld gold **OED** e Oliver in Ovid Marlowe «Riveld», nel raro e ora desueto significato di «twisted, coiled»⁷⁸, dunque «intrecciato», è parola marloviana, e ritorna nelle traduzioni degli *Amores* (I, viii, 112).

118 Oares of massie Ivorie full of holes meaning???

124s The sailes of fouled Lawne, where shall be wrought / The warres of Troy, but not Troyes overthrow parodia (che si auto illude) dell'ekphrasis epica? E delle pitture virgiliane del tempio di Giunone? See ???

128 Achates, thou shalt be so meanly clad (: seemly *D B*: meetly *D*: newly *Coll C*) VEDI Oliver (Gill??) e TB

132 Then Thetis hangs about Apolloes necke cf TB e paralleli Tamburlaine

Antony and Cleopatra II, ii, 200-214

The barge she sat in, like a burnish'd throne, 200

Burn'd on the water: the poop was beaten gold;

Purple the sails, and so perfumed that

⁷⁸ *O.E.D.*, XIII, 996, s.v. «rivelled», 4.

The winds were love-sick with them; the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster, 205
As amorous of their strokes. For her own person,
 It beggar'd all description: she did lie
 In her pavilion, cloth-of-gold of tissue,
 O'erpicturing that Venus where we see
 The fancy outwork nature: on each side her 210
 Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
 With divers-colour'd fans, whose wind did seem
 To glow the delicate cheeks which they did cool,
 And what they undid did.

138 I had been wedded ere Aeneas came beginning of book 4?

Altra sezione decisamente marloviana è il ‘catalogo dei corteggiatori’, cui già si è fatto cenno, che, partendo da soltanto due brevi riferimenti in Virgilio, dipana una lunga lista – dal gusto WUNDERKAMMER da corte rinascimentale – di tutti i sovrani e i nobili che hanno chiesto la mano della regina, inviando anche i loro ritratti. Didone, dopo aver chiesto ad Enea di restare per difenderla dai «nemici confinanti», gli mostra questa galleria di ritratti per rendere ancor più manifesto – e desiderabile – il suo valore.

→ difficile non pensare ai tanti corteggiatori rifiutati, per ragione di stato, dalla ‘vera’ regina Elisabetta I (1558-1603).... History? Q... rimanda a quando detto prima e a BURDEN???? **Elizabeth: see Cheeney**
 ODNB Leicester?? Dudley??

4, 35-37

esto: aegram nulli quondam flexere mariti, 35
non Libyae, non ante Tyro; despectus Iarbas
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis
diues alit.

4, 534-536

*en, quid ago? rursusne procos inrisa priores
 experiar, Nomadumque petam conubia supplex, 535
quos ego sim totiens iam dedignata maritos?*

Virgilio riferisce dei corteggiatori in due succinti passi del libro IV, il primo (v. 37) dove Anna ricorda, dopo Iarba, «gli altri capi guerrieri che nutre l’Africa, terra ricca di glorie» che Didone ha rifiutato; nell’altro, è Didone nella disperazione precedente al suicidio che ricorda i pretendenti di prima, *procos priores*, «nomadi sposi tante volte respinti». La drammatizzazione di Marlowe si tinge di accenti a volte ironici nel rendere il carattere della regina, a tratti sospeso tra *naïveté* e *coquetterie*.

A questa intera macrosequenza dei «suitors» pare poi alludere, forse al di là del mero *topos* letterario, la seconda scena dell’atto I del shakespeariano *The Merchant of Venice*, dove Portia protagonista del «sub-plot» di Belmont, avulso dal tempo e dallo spazio, passa in rassegna con la serva Nerissa tutti i suoi pretendenti, facendo intuire, alla fine, a chi, invece, appartiene già il suo cuore ... BASSANIO; «as we listen to her [Dido’s] sharp comments and to her hints to where her heart is given we seem to have quitted Carthage for Portia’s Belmont» Boas, 1940, 59

The Merchant of Venice I, ii, 30-90 **comm. To the Merchant**

141 I this in Greece when Paris stole fair Helen. Again! Humanity’s original ‘vulnus’

142 This man and I were at Olympias games accetto la correzione di Dyce in Olympia’s (Olympia’s: *D C B M*: Olympus *Q*) accolta anche dalla maggior parte degli editori moderni

143 I know this face, he is a Persian borne **Tamburlaine: intratestualità: in nuce tutte altre opere**

146s And I in Athens... disputed once dipute accademiche ad Atene, c nota TB

150-52 All these and others which I never sawe... Some came in person, others sent their Legats riferimento (parodico) ai matrimony (e ai

corteggiamenti) rinascimentali per procura? E ovviamente a un argomento certamente *à la page* nell'

153 Yet none obtained me, I am free from all the virgin queen: quote all articles on subj

156 To compass me, but yet he was deceiv'd parodia della retorica classica? Di Sinone? Degli inganni del cavallo e dell'amore? Cf alla fine enea serpente etc.

158 his fantastick humours OED

159 This was *Alcion*, a Musition, **check OED**

167 I was as farre from love, as they from hate concettismo, Catullo? Ovidio
????

172 Aeneas speake cf TB per interpretazione.

Termina così la scena I, mentre ancora Didone lascia trapelare indizi sul suo amore per Enea, e già annunzia la battuta di caccia imminente. Nell'*Eneide* è dalle parole di Giunone, nell'alleanza con Venere per mantenere Enea a Cartagine quale sposo di Didone (4, 90-128), che si apprende della caccia cui insieme parteciperanno il principe troiano e la regina.

174 We two will goe a hunting in the woods

4, 117 s.

uenatum Aeneas unaque miserrima Dido

in nemus ire parant.

SCENA II

Marlowe colloca a questo punto, quando già Didone ha fatto menzione della caccia, il colloquio tra Giunone e Venere che Virgilio propone ai vv. 90-128 del libro IV.

Prima: intervento diretto di Giunone: see Giunone in Heinze, Feeney e Hardie

Nel testo marloviano il patto che sarà fatale per Didone è preceduto da un interludio di «comic relief» in cui ha luogo il tentativo di Giunone (III, ii, 1-20) – poi abortito nel rimorso – di uccidere il piccolo Ascanio addormentato. Le colombe messe a guardia del piccolo volano ad allarmare Venere che così rientra in scena, in un alterco (III, ii, 21-36) dai toni davvero comici, dove le due dèe si scagliano l'una contro l'altra intermini decisamente colloquiali (Venere apostrofa Giunone come «Out hatefull hag», «Via odiosa strega!»), assai lungi dalla solennità con cui sono rappresentate le divinità nel testo virgiliano.

3 The heire of fame, the favorite of the fates problemi testuali cf TB

fame: furie *Q Ox H R D B TB McK RI*: Troy *C*: furies *G*
the fates: the face *Q*: fate *Rv*

furie *Q* / face se Fury fosse Venus??

6 But I will take another order now 'proemio imperiale' di Giunone? (aen 7?)

7 And race th'eternall Register of time TIME and Augustus, verg???

10 in spight of heaven azione contraria al fato di Giunone: see Hardie, momento 'rllentatore' dell'azione epica di Enea.

11 And feede infection with his let out life (let out: left out *Q*) problema testuale e senso e paralleli TB

12 Say Paris, now shall Venus have the ball? Juno and ire: again, original sin: paris and Helen

larger theory on Helen: causa del peccato originale della Bellezza che spinge gli uomini alla lotta

15 Nor quit good turnes with double fee downe told see Oliver e OED Tell B.ii

E cita traduzione di Wilcock

16 Tut, I am simple, without minde to hurt problema testuale, vd Oliver,
without: with ought made *McK*
¹ minde: made *Q*: might *Ox H R*

20 That onely Juno rules in Rhamnuse towne «che Giunone è la sola signora del regno della Vendetta» see TB e Oliver Nemesis e??? dove Rhamnus??? BTL ???

26-30 tono farsesco.. the devil wears Prada....

34 But I will teare thy eyes fro forth thy head tem ache ricorre altre due volte nella tragedia: HECUBA ovidiana (e dunque parodia della tragedia epica della Guerra?? Intratx(act2,parody over tragedy and intertext), Iarba 3.55, che vuole accecarsi.... Tragedia d'amore.

35 And feast the birds with their bloud-shotten balles parodia epica: gesto di gettare agli uccelli (see parallels in Vergil???) e, soprattutto, gli occhi dei serpenti di Laocoonte: che in Marlowe sono appunto sinonimi del pericolo d'amore...

Conte 2002

Cambio di strategia: Giunone (small intro)

È a questo punto che Giunone, che si dichiara pentita, dopo aver ricordato tutti i torti da lei perpetrati su Enea, propone una riappacificazione con Venere attraverso il patto che darà origine al *coniugium* fatale. Nel ripercorrere i danni inflitti ai Troiani da Giunone, Marlowe riprende materiale virgiliano dal libro I.

40-46 ripresa di alcuni celebri versi dell'apertura del libro I dell'*Eneide*, in cui si espongono le cause e gli effetti dell'ira di Giunone, motore primo dell'epica... prima parte odissiaca dell'*Eneide*

What though I was offended with thy sonne,	40	<i>multum ille et terris iactatus et alto</i>
And wrought him mickle woe on sea and land		<i>vi superum saevae memorem Iunonis ob iram</i>

Le parole della dea, irata per le offese dei Troiani: «wrought him mickle woe on sea and land», «gli ho causato molto dolore per mare e per terra», riprendono chiaramente l'*incipit* dell'*Eneide*. Segue dunque il richiamo dell'offesa per il ratto di Ganimede e la scelta di Paride:

III, ii, 42-44	1, 25-28
When for <u>the hate of Troian Ganimed</u> ,	<i>necdum etiam causae irarum saevique dolores</i>
That was advanced by my <i>Hebes</i> shame,	25
And <u>Paris judgement</u> of the heavenly ball	<i>exciderant animo: manet alta mente repostum</i>
	<i>iudicium Paridis spretaeque iniuria formae,</i>
	<i>et genus invisum, et rapti Ganymedis honores.</i>

Ed infine il ricordo della tempesta scatenata sui Troiani, seguito dall'annuncio del "pentimento" di Giunone:

III, ii, 45-52	1, 69 s.
<u>I mustred all the windes unto his wracke,</u>	45 <i>incute vim ventis submersasque obrue puppes,</i>
<u>And urg'd each Element to his annoy:</u>	<i>aut age diversos et disiice corpora ponto.</i>
Yet now I doe repent me of his ruth,	
And wish that I had never wrongd him so:	
Bootles I sawe it was to warre with fate,	4, 98-100
That hath so many unresisted friends:	50 <i>sed quis erit modus, aut quo nunc certamine tanto?</i>
Wherefore I chaungd my counsell with the	<i>quin potius pacem aeternam pactosque hymenaeos</i>
time,	<i>exercemus?</i>
And planted love where envie erst had sprong.	

Degno di nota, in questo passo, il termine «ruth» (v. 47), ora desueto, che più spesso ricorre in Marlowe nel senso proprio di «pietà» (l'unico significato presente in Shakespeare⁷⁹), come ancora in *Dido*, II, i, 40 e 289; IV, ii, 20; in *Tamburlaine part I*, V, i, 59 e V, ii, 207 e 308; in *Tamburlaine part II*, V, i, 24; in *The Jew of Malta*, II, iii, 75. In questo caso non è però la «pietà» di Enea ma ciò

⁷⁹ Cf. Tucker Brooke 1930, 178.

che causa la pietà e dunque la sua sofferenza. In tale significato «ruth» è ancora in *Dido*, IV, ii, 39; *Tamburlaine part I*, V, ii, 22 e in *The Massacre at Paris*, IV, iv, 11.

51 Wherefore I **chaungd** my counsell with the time, **keep chaunge?** **Presente in Q? Varium et mutabile?**

Dopo l'assenso di Venere, creazione quasi interamente marloviana (III, ii, 53-61),

58 Fancie and modestie Wilckok 'amore e pudore' nota inTB

ecco la proposta di intesa di Giunone
ripresa da Virgilio

III, ii, 62-80

JUNO

More then melodious are these words to me,

That ovecloy my soule with their content:

Venus, sweete *Venus*, how may I deserve

Such amorous favours at thy beautious hand? 65 4, 98-100

But that thou maist more easilie perceive,

How highly I doe prize this amitie,

Harke to a motion of eternall league,

Which I will make in quittance of thy love:

Thy sonne thou knowest with *Dido* now remaines, 4, 101

70

And feedes his eyes with favours of her Court,

She likewise in admyring spends her time,

And cannot talke nor thinke of ought but him:

Why should not they then joyne in marriage,

And bring forth mightie Kings to Carthage towne,

75

Whom casualtie of sea hath made such friends?

And *Venus*, let there be a match confirmd

Betwixt these two, whose loves are so alike,

sed quis erit modus, aut quo nunc certamine tanto?
quin potius pacem aeternam pactosque hymenaeos
exercemus?

ardet amans Dido traxitque per ossa furorem.

4, 102-104

communem hunc ergo populum paribusque
regamus

auspiciis; liceat Phrygio servire marito

dotalisque tuae Tyrios permittere dextrae.

And both our Deities conjoynd in one,

Shall chaine felicitie unto their throne

80

Sono ripresi dunque i versi virgiliani che riguardano la proposta del patto attraverso imenei comuni. L'espressione «eternall league» (v. 68) ben sintetizza il linguaggio giuridico-militare di *potius pacem aeternam pactosque hymenaeos exercemus*; l'allitterante *ardet amans* è poi reso con «She likewise in admyring spends her time», dove con il verbo «to admire», caro a Marlowe, si indica «a passionate experience of the soul, gazing with a wild surmise»⁸⁰. Nello stesso significato «admire» ritorna più avanti in *Dido*, IV, ii, 46; in *Hero and Leander*, II, 325; e in *Tamburlaine part I*, II, iii, 23 e V, ii, 101.

Diversa, tuttavia è la replica di Venere rispetto all'*Eneide*: là non sono i voleri del figlio, bensì i dettami di Giove e del Fato a non gradire il patto tra le stirpi; è assente poi in Marlowe il sagace presentire di Venere dell'insidia di Giunone.

III, ii, 81-84

VENUS

Well could I like this reconcilements meanes,

But much I feare my sonne will nere consent,

Whose armed soule alreadie on the sea,

Darts forth her light to Lavinias shoare

4, 105-114

Olli (sensit enim simulata mente locutam,

105

quo regnum Italiae Libycas auerteret oras)

sic contra est ingressa Venus: 'quis talia demens

abnuat aut tecum malit contendere bello?

si modo quod memoras factum fortuna sequatur.

sed fatis incerta feror, si Iuppiter unam

110

esse uelit Tyriis urbem Troiaque profectis,

miseriue probet populos aut foedera iungi.

tu coniunx, tibi fas animum temptare precando.

perge, sequar.'

1, 1-3

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris

Italiam, fato profugus, Laviniaque venit

litora

⁸⁰ Tucker Brooke 1930, 179.

Altro richiamo testuale è dato dai v. 83 s. che si riferiscono, con corrispondenze lessicali, ai primissimi versi del poema virgiliano.

Quanto segue si ricongiunge invece assai fedelmente al testo del libro IV, con l'enunciazione dell'insidia di Giunone per unire Enea e Didone nel connubio durante la caccia. Forse per la prima volta nell'atto III si può parlare di rapporto metafrastico tra i due testi.

III, ii, 85-95

JUNO

Faire Queene of love, I will devorce these doubts,

85

And finde the way to wearie such fond thoughts:

This day they both a-hunting forth will ride

Into these woods, adjoyning to these walles,

When in the midst of all their gamesome sports,

Ile make the Clowdes dissolve their watrie workes,

90

And drench *Silvanus* dwellings with their shewers,

Then in one Cave the Queene and he shall meete,

And interchangeably discourse their thoughts,

Whose short conclusion will seale up their hearts,

Unto the purpose which we now propound. 95

4, 114-127

tum sic excepit regia Iuno:

mecum erit iste labor. nunc qua ratione quod

115

instat

confieri possit, paucis (aduerte) docebo.

uenatum Aeneas unaque miserrima Dido

in nemus ire parant, ubi primos crastinus ortus

extulerit Titan radiisque retexerit orbem.

his ego nigrantem commixta grandine

nimbus, 120

dum trepidant alae saltusque indagine cingunt,

desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo.

diffugient comites et nocte tegentur opaca:

speluncam Dido dux et Troianus eandem

deuenient. adero et, tua si mihi certa

uoluntas, 125

conubio iungam stabili propriamque dicabo.

hic hymenaeus erit.

Si ha, nella versione inglese, lieve discrepanza cronologica: Marlowe specifica, mutandone il portato semantico, con «this day», «oggi», la perifrasi che in Virgilio indica l'indomani, *ubi primos crastinus ortus extulerit Titan radiisque retexerit orbem*.

93-94 And interchangeably discourse their thoughts,
Whose short conclusion will seale up their hearts LEGAL LANGUAGE

A proposito di «interchangeably» e «seal up», Tucker Brooke osserva: «this is legal language»⁸¹; I termini ritornano nello stesso campo semantico, ad esempio, in Shakespeare, *Henry IV part I*, III, i, 82, «sealed interchangeably», *Troilus and Cressida*, III, ii, 60, «in witness thereof the parties interchangeably», *Richard II*, V, ii, 98, «interchangeably set down their hands». Marlowe riprende dunque, anche sul piano lessicale, la lingua giuridica che connota il discorso di Giunone, come ad esempio *conubio iungam stabili*, «li unirò in un vincolo indissolubile»⁸². Da notare che questo “patto di mutuo sigillo dei cuori” non verrà stipulato dalla divinità, ma, proseguendo sempre il tono di demitizzazione della tragedia, dagli umani “pensieri svelati”.

Per dare risalto allo *status* di contiguità alla traduzione, si propongono, a mo’ di raffronto, le versioni di Surrey, pubblicata dal 1554 al 1557, e di Dryden (1678) dello stesso passo virgiliano:

Trad. Surrey IV, 148-163

‘Aeneas nowe and wretched Dido eke
To the forest a hunting minde to wende,
To morne as soon as Titan shall ascend
150
And with his beames hath overspred the world.
And whiles the winges of youth do swarm about,
And whiles they raunge to over set the groves,
A cloudie showr mingled with haile I shall
Poure down, and then with thonder shake the
155
skies.
Th’assemble scattered the mist shall cloke.
Dido a cave, the Trojan prince the same
Shall enter to; and I will be at hand.
And if thy will sticke unto mine, I shall
In wedlocke sure knit and make her his own.
160
Thus shall the maryage be.’ To whose request
Without debate Venus did seme to yeld,

Trad. Dryden IV, 161-181

‘Mine’, said imperial Juno, ‘be the care;
Time urges, now, to perfect this affair:
Attend my counsel, and the secret share.
When next the Sun his rising light displays,
And gilds the world below with purple rays,
165
The queen, Aeneas, and the Tyrian court
Shall to the shady woods, for sylvan game, resort.
There, while the huntsmen pitch their toils around,
And cheerful horns from side to side resound,
A pitchy cloud shall cover all the plain
170
With hail, and thunder, and tempestuous rain;
The fearful train shall take their speedy flight,
Dispers’d, and all involv’d in gloomy night;
One cave a grateful shelter shall afford
To the fair princess and the Trojan lord.
175
I will myself the bridal bed prepare,

⁸¹ Tucker Brooke 1930, 181.

⁸² Dove *iungo*, peraltro, nel significato traslato, è termine di origine agraria, «accosto sotto lo stesso giogo».

And smyled soft, as she that found the wyle.

If you, to bless the nuptials, will be there:
So shall their loves be crown'd with due delights,
And Hymen shall be present at the rites'.
The Queen of Love consents, and closely smiles
180
At her vain project, and discover'd wiles.

94 WILES see Oliver

Il sublime sorriso di Venere, che in Virgilio già racchiude tutta la sagacia della dea, è esplicitato in via drammatica da Marlowe:

III, ii, 94-100

4, 127-128

VENUS

non aduersata petenti

Sister, I see you savour of my wiles,

adnuit atque dolis risit Cytherea repertis.

Be it as you will have it for this once,

1, 691-694

Meane time, *Ascanius* shall be my charge,

At Venus Ascanio placidam per membra quietem

Whom I will beare to Ida in mine armes,

inrigat, et totum gremio dea tollit in altos

And couch him in Adonis purple downe.

100 *Idaliae lucos, ubi mollis amaracus illum*

Exeunt

floribus et dulci adspirans complectitur umbra.

WILES

A dire il vero gli inganni di cui qui parla Venere sono i suoi e non quelli di Giunone; ad ogni modo «wiles», «astuzie», presente sia nella traduzione di Surrey, sia in quella di Dryden, traduce esattamente *dolis*.

Come già visto, poi, nell'*Eneide*, Ascanio era stato portato nei boschi dell'Idalio ancor prima di scendere dalle navi (*Aen.* 1.691-694): soltanto ora, nella tragedia, questa sarà la sede del suo "esilio addormentato".

IDA: voluta assimilazione a Ganimede? (che chiama Idalian sheperd in Hero and Leander e ??? In Ovid???) O confusione

sul denominativo topografico; il monte Ida infatti non è associabile ai boschi Idalii, che si trovano a Cipro, la patria di Venere.

100 And couch him in Adonis purple downe SEE tb (DI NUOVO, SEE ANCHE LETTIGA DI PANNANTE)

Interessante poi la resa di *mollis amaracus*, la maggiorana⁸³, con «*Adonis purple downe*», «il manto purpureo di Adone»; è nota, a livello antropologico, l'identificazione⁸⁴ dei fiori primaverili di colore purpureo o lillaceo con il sangue di Adone a sintetizzare nel mito l'alternanza di morte e rigenerazione del ciclo stagionale della vegetazione.

⁸³ «pianta odorosa ... dalle foglie ovali bianche o porporine riunite in spighe densamente agglomerate», *G.D.L.I.*, IX, 430, s.v. «maggiorana».

⁸⁴ Si rimanda ai capp. 29-33 dell'opera *The Golden Bough*, trad. it. *Il ramo d'oro*, di J.G. Frazer (Frazer 1922), cui allude più volte T.S. Eliot in *The Waste Land*, per l'identificazione del sangue di Adone con i riti di morte e rinascita della vegetazione.

SCENA III

Anche per questa scena si può parlare di una libertà inventiva marloviana che sovrasta la dipendenza dalla fonte virgiliana. Questa sezione si apre con i preparativi per la caccia cui partecipano la regina e i Troiani; nel descrivere l'abbigliamento di Didone, Marlowe si dimostra più succinto e in un certo senso inverte la connotazione di eleganza che si ha nell'*Eneide*; egli parla infatti di un abito non sfarzoso e adatto alla caccia:

III,iii, 1-9

*Enter Dido, Aeneas, Anna, Iarbus, Achates, [Cupid
for Ascanius,] and followers.*

DIDO

Aeneas, thinke not but I honor thee,

That thus in person goe with thee to hunt: 4, 130

My princely robes thou seest are layd aside, *it portis iubare exorto delecta iuuentus*

Whose glittering **pompe Dianas shrowdes** supplies, 130

All fellowes now, disposde alike to sporte, 5 4, 136-139

The woods are wide, and we have store of game: *tandem progreditur magna stipante caterua*

Faire Troian, hold my golden bowe awhile, *Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;*

Untill I gird my quiver to my side: *cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,*

Lords goe before, we two must talke alone *aurea purpuream subnectit fibula uestem.*

7 Faire Troian, hold my golden bowe awhile: Q TB

il costume di Didone riprende, nell'abbigliamento e nei termini, quello di Venere nel libro I, nel momento del suo incontro con Enea e Acate.

Dopo un dialogo gonfio di astio tra Didone e Iarba, III, iii, 10-29,

24 out of joint vd Oliver *Hemlet*

26 that man of men TB

29 Or els I would have given my life in gage

Q Oliver

ha luogo la ripresa dal testo latino più consistente di tutta la scena, ossia, Anna e Didone che ammirano e vezzeggiano il giovane Ascanio (Cupido). È del tutto assente, invece, qualsiasi descrizione di Enea, *pulcherrimus* nel suo splendore

guerriero, come invece appare in Virgilio (4, 141-150). Come sempre quando c'è in scena Ascanio, il tono in Marlowe si fa più fanciullesco e delicato, assai lontano dalla *gravitas* virgiliana e i versi dedicati alle prodezze del fanciullo, di molto superano, in lunghezza, i quattro versi in cui Virgilio descrive il *puer Ascanius* in corsa sul suo cavallo:
vd anche giochi in book 5

III, iii, 30-41

DIDO

Huntsmen, why pitch you not your toyles 30
apace,

And rowse the light foote Deere from forth their
laire?

ANNA

Sister, see see Ascanius in his pompe,
Bearing his huntspeare bravely in his hand.

DIDO

Yea little sonne, are you so forward now?

CUPID

I mother, I shall one day be a man, 35
And better able unto other armes.
Meane time these wanton weapons serve my warre,
Which I will breake betwixt a Lyons jawes.

DIDO

What, darest thou looke a Lyon in the face?

CUPID

I, and outface him to, doe what he can. 40

ANNA

How like his father speaketh he in all?

4, 156-159

at puer Ascanius mediis in uallibus acri

gaudet equo iamque hos cursu, iam

praeterit illos,

spumantemque dari pecora inter inertia
uotis

optat aprum, aut fuluum descendere

monte leonem.

37 Meane time these wanton weapons serve my warre wanton see Oliver (e **OED**) gioco, sulle armi-giocattolo di Ascanio: chi parla è ovviamente Cupido; 'wanton' assume ben altro significato, così come le armi e la guerra.

OVIDIO e metafora amore/guerra???

Ma questo esplicita (ancora forse in termini parodici) anche anche un problema reale e irrisolto nell'*Eneide*, ossia l'età di Ascanio. SCHIESARO

39 What, darest thou looke a Lyon in the face? verg

42 mought I live to see him sacke rich *Thebes*: imperial Marlowe: saccheggi e trionfi da Troia a Persepoli

43 And bade his speare with Grecian Princes heads cf Pirro in 2.1.214 idea marloviana teste sulla picca: MA VEDI ANCHE Aen 12, turno.

Nota anche nell'atto secondo: assimilazione Pirro Turno? Già virgiliana?

enea loda il figlio: rievoca pirro e la battaglia di troia, aen. 2 e

44 Then would I wish me with *Anchises* Tombe la tomba di Anchise (libro III/5?)

45 And dead to honour that hath brought me up verso di difficile comprensione Q Olivier

Iarba: ripresa parodica di quanto Enea ha appena detto, che si connota di richiami inter e intra testuali

47 And hoyst aloft on *Neptunes* hideous hilles maria montes??? Eifo?

Iarba, circolarità parodica, rievoca – volendo profetizzarne un'altra – la tempesta del libro I. intetestualità ben giocata sugli atti

Doppio vincolo di intertestualità (Aen.1) e intratestuale, con l'atto primo: circolarità e proiezione del desiderio sulle tragedie già state.

Alla quale segue appunto la rievocazione dello sbarco dei Troiani sulle coste libiche:

i momenti appena successivi allo sbarco dei Troiani sulle coste cartaginesi, (1, 180-193).

Vengono legate le 2 TEMPESTE: anche la prima tempesta porta con se il dramma dell'amore? Altra mise en abyme narratologica??

Ecco ricordata la caccia ai cervi:

III, iii, 50-53	1, 187-193
AENEAS	<i>Constitit hic, arcumque manu celerisque sagittas</i>
Stoute friend <i>Achates</i> , doest thou know this wood?	50 <i>corripuit, fidus quae tela gerebat Achates;</i>
ACHATES	<i>ductoresque ipsos primum, capita alta ferentis</i>
As I remember, <u>here you shot the Deere</u> ,	<i>cornibus arboreis, sternit, tum volgus, et omnem</i> 190
That sav'd your famisht souldiers lives from death,	<i>miscet agens telis nemora inter frondea turbam;</i>
When first you set your foote upon the shoare	<i>nec prius absistit, quam septem ingentia victor corpora fundat humi, et numerum cum navibus aequet.</i>

50 Stoute friend *Achates* comes/fidus Achates

Intratext e intertext

E dunque l'incontro con Venere:

III, iii, 54-59	1, 314-320
And <u>here we met faire Venus Virgine like</u> ,	<i>Cui mater media sese tulit obvia silva,</i>
<u>Bearing her bowe and quiver at her backe.</u>	55 <i>virginis os habitumque gerens, et virginis arma</i>
AENEAS	315
<u>O how these irksome labours now delight,</u>	<i>Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat</i>
<u>And overjoy my thoughts with their escape.</u>	<i>Harpalyce, volucremque fuga praevertitur Hebrum.</i>
<u>Who would not undergoe all kind of toyle,</u>	<i>Namque <u>umeris</u> de more habilem <u>suspenderat</u></i>
<u>To be well stor'd with such a winters tale?</u>	<i><u>arcum</u></i>
	<i>venatrix, dederatque comam diffundere ventis,</i>
	<i>nuda genu, nodoque sinus collecta</i>
	<i>fluentis.</i> 320

L 'intelligente e consapevole rielaborazione dei primi momenti sulle coste libiche è confermata da: (che segue appunto il pasto con in cervi del libro prima, nella 'orazion picciola' di enea ai compagni.

56 O how these irksome labours now delight

FORSAN ET HAEC OLIM MEMINISSE IUVABIT Aen. 1.203, bene commenta Brooke : the famous Vergilian ... is cleverly worked in.

59 To be well stor'd with such a winters tale

Rielaborata in termini squisitamente elisabettiani. See Oliver e proverbio.

«A winters tale», → **OLIVER**, oltre all'omonimo titolo del celebre «play» shakespeariano, ritorna anche in *The Jew of Malta*, II, i, 24-25, «Now I remember those old womens words, / Who in my wealth wud tell me winters tales».

Nell'invito di Didone ad abbandonare questi «tristi racconti» e a dare inizio alla battuta venatoria riecheggiano, a mio giudizio, le parole con cui Virgilio descrive appunto lo svolgersi della caccia.

III, iii, 60-62	4, 151-155
DIDO	<i>postquam altos uentum in montis atque inuia lustra</i>
<i>Aeneas, leave these dumpes and lets away,</i>	60 <i>ecce ferae saxi deiectae uertice caprae</i>
Some to <u>the mountaines</u> , some unto the <u>soyle</u> ,	<i>decurrere iugis; alia de parte patentis</i>
You to <u>the vallies</u> , thou unto the house.	<i>transmittunt cursu campos atque agmina cerui</i>
[To Iarbus.]	<i>puluerulenta fuga glomerant montisque</i>
<i>Exeunt omnes: manet [Iarbus].</i>	155
	<i>relinquunt.</i>

Dopo il richiamo di tutti gli elementi paesaggistici del creato verso i quali la regina dirige i cacciatori, suona non senza ironia l'ordine «thou unto the house», «e tu a casa», rivolto a Iarba.

La scena terza si conclude quindi con un monologo del re gètulo (III, iii, 63-85), disperato e furioso,

64 To see a Phrigian far fet on the sea !!Visione autoptica: propendo per Set

¹ far fet: far set Ox H R: forfeit Ri Rv Br la gamba della f non mi convince... pare più una S

¹ on: to Q Ox H R Ri Rv: o'er D C B G McK: o' TB M

III, iii, 66-68 l'instabilità femminile: 4, 579 s.

varium et mutabile semper / femina

O love, O hate, O cruell womens hearts etc..

avendo forse come lontana suggestione la famosa ??? virgiliana detta da Mercurio ad Enea (*Aen.* 4, 579 s.), condita di... astronomiche marloviane, cf Tamburlaine etc???

70 Revenge me on Aeneas, or on her tiranni senecani e elisabettiani?

poi promette di vendicarsi con l'uccisione di Enea: problema di inconsistenza: vd. TB etc.... poi lo aiuta a fuggire.

Si passa dunque, *ex abrupto*, alla tempesta che viene soltanto indicata nella «stage direction».

SCENA IV

S.D. Enter Aeneas and Dido in the Cave at severall times

«at several times», ossia non contemporaneamente⁸⁵. In vero, per il parallelismo con Virgilio conta quasi più in questa scena la «stage direction» che il dramma vero e proprio, il quale si dipana su corde liriche e ampliamenti drammatici.

4.165 s.

speluncam Dido dux et Troianus eandem / deueniunt.

La succinta narrazione virgiliana del *coniugium*, gonfia di ellissi e di incombente senso tragico, è infatti resa da Marlowe in termini drammatici con un linguaggio d'amore quasi concettoso, denso di termini enfatici e iperbolici giuramenti. I richiami testuali in questo caso, dato anche il tono elegiaco, parrebbero condurre quasi più ad Ovidio che a Virgilio: Già il linguaggio, affettuoso e colloquiale, si dimostra assai lontano dalla *gravitas* virgiliana del libro IV.

1 lo considero un verso solo, come TB Oliver e Gill??

3 By chance sweete Queene, as **Mars and Venus met**. Ovidio, *met.* 4.170-184
QQQ?

Il riferimento a Venere e Marte, una notazione «a little unfilial»⁸⁶ da parte di Enea, nota con ironia Tucker Brooke,

Ironia aspra e solita parodia del divino TB, Oliver

4 Why, **that was in a net**, where we are loose è la stessa Didone (nel verso successivo: «And yet I am not free») a giocare sull'ambiguità delle parole che ha appena pronunciato. L'ironia drammatica, come noto al lettore, va ben oltre la consapevolezza della regina. ...

8-9 concettosità

10 It is not ought *Aeneas* may atchieve? Nota TB

14 And will she be avenged on his life Elizabethan Enea

⁸⁵ Cf. Tucker Brooke 1930, 186.

⁸⁶ Tucker Brooke 1930, 186.

16 That should detain thy eye in his defects inconsapevole autoironia?

18 Pean Apollo.... Il sole cf. Ovidio *met.* 14.720

19 on Floras bed i.e. la terra ??? perifrasi ?? eifo?

20 Prometheus hath put on Cupids shape attraverso Prometeo, centrale è l'immagine del fuoco, come nei due versi seguenti. Ironia inconsapevole e tragica sui 'cambiamenti' di forma di Cupido...

21 And I must perish in his burning armes prosegue la pugnace ironia tragica (soprattutto considerando il finale marloviano, vd. introduzione ???) fuoco vero e ferita d'amore, profezia della vera morte.

Richiamo testuale, inoltre, che conferma la fittissima rete di allusioni mitologiche e intratestuali a I.i.22 «and I will spend my time in thy bright armes», detto da Ganimede a Giove come promessa d'amore.

22 Aeneas, O Aeneas, quench these flames da adnosco ... alla pira finale.

23 What ailes my Queene, is she false sicke of late? Da parodia intertestuale e ironia tragica.. a parodia dell'eroe: pathos

24-27 per il testo vd TB

33 which Monarkes might not scale cf III.i.149ss

36 affect

37 I followe one that loveth fame for me anticipazione cf sequere famam....

For TB

39 Then to the Carthage Queene that dyes for him

42 With this my hand cf intra e verg: by this right hand???

44 my faire brothers bowe

45 and the purple Sea il mare.... E VENERE CF McKerrow in TB genealogia

47 And by this Sword that saved me from the Greekes, aen's sword!! Further voices,& my notes,SCH

49-50 parodia del rito nuziale: cunubium vocat

49 Whiles *Dido* lives and rules in *Junos* towne TB parodia di 3.2.20

Copia note testuali inTB throughout

Prosegue il dialogo tra i due su un registro a mezza via tra la reticenza e la seduzione:

La battuta di Enea, dopo questo ammiccante discorso di Didone, pare davvero goffa, in linea con la caratterizzazione che Marlowe dà dell'eroe virgiliano:

III, iv, 24-40	4, 166-172
AENEAS	<i>prima et Tellus et pronuba Iuno</i>
What ailes my Queene, is she falne sicke of late?	<i>dant signum; fulsere ignes et conscius aether</i>
DIDO	<i>conubiis summoque ulularunt uertice Nymphae.</i>
Not sicke my love, but sicke: <u>I must conceale</u>	25 <i>ille dies primus leti primusque malorum</i>
<u>The torment, that it bootes me not reveale,</u>	<i>causa fuit; neque enim specie famaue mouetur</i>
<u>And yet Ile speake, and yet Ile hold my peace,</u>	170
<u>Doe shame her worst, I will disclose my grieffe:</u>	<i>nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:</i>
<u>Aeneas, thou art he,</u> what did I say?	<i>coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.</i>
Something it was that now I have forgot.	30

Nella risposta di Didone, la quale con ritrosia rivela infine il suo amore, Marlowe riproduce in modo drammatico *nec iam furtiuum Dido meditatur amorem*; non v'è tuttavia traccia nella tragedia del sottile “velo lessicale”, *coniugium*, che con equivocità maschera l'unione. Il «doubtfull speech» della regina si disvela dunque appieno:

Ed è a questo punto che l'Enea di Marlowe, distaccandosi dalle caratteristiche dell'eroe virgiliano, erompe *ex abrupto* in un giuramento – peraltro non richiesto – di fedeltà a Didone. Pur scostandosi in modo palese dall'*Eneide* nella caratterizzazione di Enea, per la formula del giuramento Marlowe pare rifarsi tuttavia alla libagione di Didone al momento del banchetto di cui si legge alla fine del libro I:

III, iv, 41-51	1, 728-735
AENEAS	<i>Hic regina gravem gemmis auroque poposcit</i>
If that your majestie can looke so lowe,	<i>implevitque mero <u>pateram, quam Belus et omnes</u></i>
As my despised worts, that shun all praise,	<i><u>a Belo soliti</u>; tum facta silentia tectis:</i>
With this my hand I give to you my heart,	730
And vow by all the <u>Gods of Hospitalitie,</u>	<i>Iuppiter, hospitibus nam te dare iura loquuntur,</i>
	<i>hunc laetum Tyriisque diem Troiaque profectis</i>

By heaven and earth, <u>and my faire brothers</u>	45	<i>esse uelis, nostrosque huius meminisse minores.</i>
<u>bowe,</u>		<i>Adsit laetitiae Bacchus dator, et bona Iuno;</i>
By <i>Paphos, Capys</i> , and the purple Sea,		<i>et uos, O, coetum, Tyrii, celebrate fauentes.</i>
From whence my radiant mother did descend,	735	
And by this Sword that saved me from the Greekes,		
Never to leave these newe upreared walles,		
Whiles <i>Dido</i> lives and rules in <i>Junos</i> towne,	50	
Never to like or love any but her.		

Il parallelismo si ha nell'invocazione agli dèi dell'ospitalità e nell'accostare il giuramento alla propria stirpe di origine, atto sottolineato dalla menzione di oggetti ad essa connessi (l'arco di Apollo per Enea e la coppa di Belo per Didone).

E PARODIA DEL RITO NUZIALE e del rito cristiano ??? vive e regna?

51 What more then **Delian** musicke doe I heare cf 3.2.62

55 As made disdaine to flye to fancies lap i.e. che hai mutato l'indifferenza in amore

III, iv, 52-64

DIDO	1, 647-655
What more then Delian musicke doe I heare,	<i>Munera praeterea, Iliacis erepta ruinis,</i>
That calles my soule from forth his living seate,	<i>ferre iubet, pallam signis auroque rigentem,</i>
To move unto the measures of delight:	<i>et circumtextum croceo velamen acantho,</i>
Kind clowdes that sent forth such a curteous	55 <i>ornatus Argivae Helenae, quos illa Mycenis,</i>
storne,	650
As made disdaine to flye to fancies lap:	<i>Pergama cum peteret inconcessosque hymenaeos,</i>
Stoute love in mine armes make thy <i>Italy</i> ,	<i>extulerat, matris Leda mirabile donum:</i>
Whose Crowne and kingdome rests at thy	<i>praeterea sceptrum, Ilione quod gesserat olim,</i>
commande:	<i>maxima natarum Priami, colloque monile</i>
<u><i>Sicheus</i></u> , not <i>Aeneas</i> be thou calde:	<i>bacatum, et duplicem gemmis auroque</i>
The King of <i>Carthage</i> , not <i>Anchises</i> sonne:	60 <i>coronam.</i> 655
<u>Hold, take these Jewels</u> at thy Lovers hand,	1, 679
These golden bracelets, and this wedding ring,	<i>dona ferens, pelago et flammis restantia Troiae</i>
<u>Wherewith my husband woo'd me yet a maide,</u>	1, 343-344
And be thou king of <i>Libia</i> , by my guift.	<i>Huic coniunx <u>Sychaeus</u> erat, ditissimus agri</i>
<i>Exeunt to the Cave</i>	<i>Phoenicum, et magno miserae dilectus amore.</i>

È tutta marloviana la foga d'amore alla quale si abbandona Didone che culmina nell'offerta dei gioielli nuziali di Sicheo ad Enea. In Virgilio è Enea a portare a Didone doni scampati dalla distruzione di Troia. Anche il significato di questi gioielli porta lontano il testo di Marlowe dall'*Eneide*: l'atto ha infatti tutta la dimensione di un vero e proprio scambio nuziale, mentre nulla di simile si trova in Virgilio.

E investitura regale

Del marito Sicheo e del suo tenero affetto – reso qui da Marlowe con il riferimento al corteggiamento in giovane età – Virgilio parla in 1, 343, ss.

S.D. *Exeunt to the Cave* cf TB

ATTO IV

Come nell'atto precedente, anche nel quarto è l'inventio di Marlowe a sovrastare l'imitatio dall'Eneide. La scena che più si avvicina al dettato latino è la seconda, che vede Iarba intento al sacrificio mentre chiede vendetta agli dèi per lo scorno subito. La maggior parte dell'atto si alimenta invece di elementi esclusivamente marloviani che, al limite, richiamano da lontano il testo virgiliano. Sono presenti poi mutamenti strutturali consistenti rispetto all'intreccio epico; il più rilevante è il primo tentativo, poi abortito, di partenza dei Troiani da Cartagine e il conseguente nuovo giuramento di Enea. Di totale invenzione, poi alcune scene, quali l'apostrofe della regina ai remi e al sartame sottratti alla flotta troiana e il celebre «comic relief» del dialogo tra la nutrice e Ascanio/Cupido al termine dell'atto.

SCENA I

Marlowe non ha descritto la tempesta nel momento del suo occorrere. Lo fa ora, all'inizio dell'atto IV nelle battute affidate ai personaggi comprimari che aveva lasciato da parte per seguire Enea e Didone nella caverna. Lievi sono i parallelismi con il testo di Virgilio (si fa cenno alla grandine), per il resto, i dettagli del latino sono amplificati e diluiti nel testo drammatico e distribuiti nelle battute di Acate, Iarba, Anna e Cupido.

3 I thinke some fell Inchantresse dwelleth here intratestualita? Maga alla fine della tragedia e del libro IV?

5 And dive into blacke tempests treasurie per significato e paralleli TB

6 When as she meanes to maske the world with clowdes TB riferimento anche a IV.iv.50 e alle nubi 'epiche' che fanno scomparire i mortali? Cf. *infra*.

8 It haild, it snowde, it lightned all at once cf Aen 4.160s *interea magno misceri murmure caelum / incipit, insequitur commixta grandine nimbus*.

E incipit di Macbeth, three witches...

10 such **hurly burly in the heavens** per «Hurly-burly» cf Oliver e **OED**, ossia «commotion»⁸⁷, «frastuono» è ritenuta parola cara a Nashe.

Scena ipotesto dell'inizio di **Machbeth?? QQQ** ANCORA MARLOWE
MEDIATORE TRA VIRGILIO E SHAKESPEARE? SEE ARDEN E
MELCHIORI

11 **Apollos Axeltree** TB mitologia Ovidio?

Ancora poi si ravvisa l'atteggiamento «humourous» di Marlowe nei confronti delle divinità quando si riferisce alla rottura di «Apollos axletree», ossia l'asse su cui ruota il sole, e alla spalla «slogata» di Atlante.

12 **Atlas shoulder out of joynt** **HAMLET: check: da dove deriva the world is out of joints e intratext**

E sempre alle battute dei comprimari il drammaturgo inglese affida, dunque mettendone in scena gli effetti, il resoconto dell'opera della *fama* virgiliana che in *Aen.* 4, 173-197 diffonde la notizia del *coniugium* tra Didone ed Enea. Qui molto più succinta è la descrizione che si affida allo stupore, soprattutto di Anna, e all'ira di Iarba.

IV, i, 14-17

4, 196 s.

IARBUS

protinus ad regem cursus detorquet Iarban

In all this coyle, where have ye left the Queene?

incenditque animum dictis atque aggerat iras.

CUPID

Nay, where is my warlike father, can you tell? 15

ANNA

Behold where both of them come forth the Cave.

IARBUS

Come forth the Cave: can heaven endure this sight?

18 Iarbus, curse that unrevenging Jove Iarba, irato, maledice Giove, in un'anticipazione del suo discorso durante il sacrificio, dove protesta il suo «temere invano» gli dèi:

4, 208-210

⁸⁷ «Tucker Brooke 1930, 192».

*an te, genitor, cum fulmina torques
nequiquam horremus, [caecique in nubibus ignes
terrificant animos et inania murmura miscent?]*

19 Whose flintie darts slept in Tipheus den solita perifrasi mitologica (la tana di Tofone designa l'Etna) con riferimento Ovidiano Met. 3.303 e 5.346-58 vd TB per Golding (forma del nome) e paralleli intratestali

20 these adulterors surfetted with sinne Iarba riprende a amplifica
4, 193 s.

*nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere
regnorum immemores turpique cupidine captos.*

21 Nature, why mad'st me not some poysonous beast Marlowe rinascimentale
Tamburlaine...

21-23 Iarba Elisabettiano, vedetta (freudiano) interpretazione psicanalitica. La spada finale???

Marloviani sono invece i propositi omicidi del gètulo.

tornano in scena Enea e Didone, per un breve scambio di battute con Anna e Iarba,

25 Southerne windes are whist TB Lucano e *The Tempest*

27 Since gloomie Aeolus doth cease to frowne intratestualità QQQ e, di nuovo, accostamento tra la tempesta del libro I e quella del libro IV.

35 And quell those hopes that thus employ your cares problema testuale vd TB

cares: *H: eares Q Rv*

SCENA II

Qui Iarba è intento al sacrificio e invoca vendetta. Come si è anticipato, questa scena riveste notevole importanza nel rapporto con Virgilio nell'economia dell'atto IV; essa è forse infatti l'unico tratto in questa sezione dell'opera a riprendere piuttosto fedelmente i versi del libro IV (198-218: ossia l'unica parte dell'*Eneide* in cui si parla di Iarba estesamente).

drammatizzazione di un solo verso virgiliano in termini elisabettiani etc... magic etc
???

In Dido, dopo avere maledetto Giove (IV, i, 18), ora Iarba vuole placare il dio e dunque lo supplica affinché ascolti il suo lamento:

5 Father of gladnesse, and all frolicke thoughts frolic, vd TB

10 all the woods *Eliza* to resound TB Spenser

IV, ii, 1-10

Enters Iarbus to Sacrifice.

IARBUS

Come servants, come bring forth the Sacrifice,
That I may pacifie that gloomie *Jove*,
Whose emptie Altars have enlarg'd our illes.
Eternall *Jove*, great master of the Clowdes,
Father of gladnesse, and all frolicke thoughts, 5
That with thy gloomie hand corrects the heaven,
When ayrie creatures warre amongst themselves:
Heare, heare, O heare *Iarbus* plaining prayers,
Whose hideous ecchoes make the welkin howle,
And all the woods *Eliza* to resound 10

4, 198-210

*Hic Hammone satus rapta Garamantide nympha
templa Ioui centum latis immania regnis,
centum aras posuit uigilemque sacrauerat*
200

ignem,

excubias diuum aeternas, pecudumque cruore

5 *pingue solum et uariis florentia limina sertis.*

isque amens animi et rumore accensus amaro

dicitur ante aras media inter numina diuum

multa Iouem manibus supplex orasse supinis:

205

10 *'Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictis*

gens epulata toris Lenaeum libat honorem,

aspicis haec? an te, genitor, cum fulmina torques

nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes

terrificant animos et inania murmura miscent?

Anche in questo caso «Eliza» potrebbe essere allusione encomiastica al nome della sovrana.

Nel seguito dell'invocazione, con l'accusa alla donna che il dio ha voluto che fosse accolta, l'aderenza alla fonte virgiliana si fa più nitida. Marlowe riprende la preghiera di Iarba e la estende con riferimenti al discorso di Venere, nell'incontro con Enea appena sbarcato (1, 340-368), riguardo alla fondazione della città:

IV, ii, 11-17	4, 211-214
<u>The woman that thou wild us entertaine,</u>	<u>femina, quae nostris errans in finibus urbem</u>
<u>Where straying in our borders up and downe,</u>	<u>exiguam pretio posuit, cui litus arandum</u>
<u>She crav'd a hide of ground to build a towne,</u>	<u>cuique loci leges dedimus, conubia nostra</u>
<u>With whom we did devide both lawes and land,</u>	<u>reppulit ac dominum Aenean in regna recepit.</u>
And all the fruites that plentie els sends forth, 15	1, 367 s.
<u>Scorning our loves and royall marriage rites,</u>	<u>mercatique solum, facti de nomine Byrsam,</u>
<u>Yeelds up her beautie to a strangers bed</u>	<u>taurino quantum possent circumdare tergo.</u>

16 Scorning our loves and royall marriage rites

18 Who having wrought her shame, is straight way fled incongruenza o profezia?

20 On whom ruth and compassion ever waites Venus in book I??

Nel verso «the woman that thou wild us entertaine», dove si implica il volere del dio, pare quasi affiorare una reminiscenza, dell'archetipo dell'uomo che accusa la donna davanti a Dio, ossia il biblico Adamo che accusa Eva (e implicitamente Dio che a lui l'ha data come compagna) della «caduta»: *mulier quam dedisti sociam mihi...* (Gen. 3, 12), reso nella «King James' Bible» (1611) come: «the woman whom thou gavest to be with me»

«Straying in our borders up and downe» rende molto bene *nostris errans in finibus*, mentre con il bel verso «she crav'd a hide of ground to build a towne», intraducibile alla lettera, «implorò per una “pelle di terra”», ossia, tanta terra quanta un vello d'animale, «per costruirvi una città» Marlowe condensa efficacemente *urbem exiguum pretio posuit* (4, 211 s.) e *taurino quantum possent circumdare tergo* (1, 368). Interessante poi l'ampliamento sintattico e il mutamento semantico nel verso «Yeelds up her beautie to a strangers bed», «concede la sua bellezza a un letto straniero» per *dominum Aenean in regna recepit*.

Le seguenti parole di Iarba già lasciano presagire la fuga di Enea; in entrambi i testi si ravvisa poi, in un certo senso, la *pietas* di Iarba, non adeguatamente corrisposta dagli eventi che gli dèi mandano agli uomini:

IV, ii, 18-22

Who having wrought her shame, is straight way
fled:
Now if thou beest a pitying God of power,
On whom ruth and compassion ever waites,
Redresse these wrongs, and warne him to his ships
That now afflicts me with his flattering eyes

4, 215-218

*et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnexus, rapto potitur: nos munera templis
quippe tuis ferimus famamque fouemus inanem.*

Per valutare il valore metafrastico del testo di Marlowe nei passi appena considerati, ancora lo si pone a confronto con le traduzioni di Surrey e di Dryden:

Trad. Surrey, IV, 271-279

A woman that wandring in our coastes hath bought
A plot for price, where she a citie set,
To whom we gave the strond for to manure
And lawes to rule her town: our wedlock lothed,
Hath chose Aeneas to commaund her realme.
275
That Paris now, with his unmanly sorte,
With mitred hats, with oynted bush and beard,
His rape enjoyth: whiles to thy temples we
Our offrings bring, and folow rumors vaine.

Trad. Dryden, IV, 308-319

A wand'ring woman builds, within our state,
A little town, bought at an easy rate;
She pays me homage, and my grants allow
310
A narrow space of Libyan lands to plow;
Yet, scorning me, by passion blindly led,
Admits a banish'd Trojan to her bed!
And now this other Paris, with his train
Of conquer'd cowards, must in *Affrick* reign!
315 (Whom, what they are, their looks and garb
confess,
Their locks with oil perfum'd, their Lydian dress.)
He takes the spoil, enjoys the princely dame;

23-56 ..

Il testo marloviano si distacca ora dall'*Eneide* per via dell'introduzione di uno scambio tra Iarba e Anna (IV, ii, 23-56), nel quale lei apertamente gli confida il suo amore, compatendo il dolore di lui, spregiato dalla sorella.

Si è già vista l'importanza TRANSFERT di del subplot.

Oltre a colmare ... fisicamente quanto è soltanto accennato o alluso in Virgilio... il dialogo tra Anna e Iarba riprende talune caratteristiche del dialogo tra Anna e Didone all'inizio del libro IV.

35 Be rul'd by me, and seeke some other love ...QQQ

43 In this delight of dying pensiveness voluptas dolendi ???

50-54 I will flye from these alluring eyes... Hard hearted, wilt not deigne to heare me speake anticipazione e dilatazione del motivo dell'abbandono. Paralleli testuali. Rapporto Anna-Iarba, ancora specchio come sub-plot drammatico del rapporto Enea-Didone.

SCENA III

Nell'*Eneide*, la preghiera di Iarba ha l'effetto immediato di convincere Giove a inviare Mercurio ad Enea per ricordargli «la discendenza Ausonia e i campi Lavinii» e ingiungergli di riprendere la navigazione (4, 223-278). In un certo senso, la stessa sequenza cronologica si ripresenta nella tragedia, se non che qui si ha soltanto il tentativo di partenza. Inoltre, Marlowe parla dell'intervento divino non come diretto ma come di «Erme disceso in un sogno»: si ha così un'inversione rispetto all'intreccio epico, dove invece prima Mercurio scende ad ammonire Enea e solo la notte prima della partenza gli appare in sogno.

I versi dell'intervento di Enea, che *ex abrupto* – soprattutto se si pensa all'impeto del suo giuramento solo pochi versi prima – ci annunciano la sua

intenzione di lasciare Cartagine, riprendono comunque da vicino i versi virgiliani immediatamente seguenti all'annuncio di Mercurio.

IV, iii, 1-2

Enter Aeneas alone.

AENEAS

4, 281-282

Carthage, my friendly host adue,

ardet abire fuga dulcisque relinquere terras,

Since destinie doth call me from thy shoare

attonitus tanto monitu imperioque deorum

Ciò che colpisce per la differenza è la reazione di Enea, che qui appare quasi lieto di partire e sereno nel proclama che lancia, mentre nell'*Eneide* rimane attonito e terrorizzato dal messaggio divino: 4, 279 s.

*At uero Aeneas aspectu obmutuit amens,
arrectaeque horrore comae et uox faucibus haesit.*

Come si è detto, Enea è risoluto a partire in seguito ad un sogno – del quale si ha notizia solo da queste sue parole – in cui Mercurio lo «convoca alla fertile Italia». Ai sogni che rammentano al Troiano la partenza Virgilio fa riferimento due volte: la prima, quando Enea, nella sua replica a Didone che ne ha intuito la fuga, ricorda le molteplici apparizioni oniriche che lo colpiscono di notte, in cui il padre Anchise lo rimprovera dell'indugio e il figlio Ascanio per il regno defraudato; la seconda volta – forse più attinente alla ripresa marloviana – è davvero Mercurio (Aen. 4, 556-570) che appare in sogno a Enea e ne sollecita la partenza, all'alba dell'ultima notte fatale per Didone.

2 Since destinie doth call me from thy shoare Aen 1???

IV, iii, 3 s.

4, 351-355

Hermes this night descending in a dreame,

me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris

Hath summond me to fruitfull Italy

nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,

admonet in somnis et turbida terret imago;

me puer Ascanius capitisque iniuria cari,

quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus

aruis. 355

4, 554-559

*Aeneas celsa in puppi iam certus eundi
carpebat somnos rebus iam rite
paratis. 555
huic se forma dei uultu redeuntis eodem
obtulit in somnis rursusque ita uisa monere est,
omnia Mercurio similis, uocemque coloremque
et crinis flauos et membra decora iuuenta.*

Il seguito del proclama di Enea riprende le parole di Giove a Mercurio,
quando lo invia a Cartagine:

IV, iii, 5	4, 226-228
<i>Jove wils it so, my mother wils it so,</i>	<i>adloquere et celeris defer <u>mea dicta</u> per auras.</i>
	<i><u>non illum nobis genetrix pulcherrima talem</u></i>
	<i><u>promisit</u> Graiumque ideo bis uindicat armis.</i>

Nei confronti della regina, poi, l'atteggiamento di Enea appare assai meno scisso
e meno dubbioso:

IV, iii, 6 s.	4, 283 s.
Let my Phenissa graunt, and then I goe:	<i>heu quid agat? quo nunc reginam</i>
Graunt she or no, <i>Aeneas</i> must away	<i>ambire furentem</i>
	<i>audeat adfatu? quae prima exordia</i>
	<i>sumat?</i>

6 Phenissa L'appellativo *phoenissa*, riferito a Didone, compare in Virgilio due
volte in 1, 670 e 1, 714.

Diverse sono poi le motivazioni che spronano Enea a partire. In Marlowe
sono le sue «Golden fortunes» a venire ostacolate dalla permanenza a Cartagine.
Nelle parole del Mercurio virgiliano è invece il futuro regno del piccolo Ascanio
ad essere compromesso:

IV, iii, 8-10	4, 274-276
Whose golden fortunes clogd with courtly ease,	<i>Ascanium surgentem et spes heredis Iuli</i>
Cannot ascend to Fames immortall house,	<i>respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus</i>
Or banquet in bright honors burnisht hall	<i>debetur.</i>

8 clogd with courtly ease very Renaissance

11 Till he hath furrowed Neptunes glassie fieldes parafrasi tipicamente marloviana per definire il *naviget* ordinato da Giove – delle navi che “solcano” il mare già si è parlato nell’analisi del primo atto VD ???

12 And cut passage through his toples hilles vd Oliver Toples

ecco che Enea, come in Virgilio, convoca i compagni per metterli a parte dei nuovi comandi e decidere sul da farsi:

IV, iii, 11-14

4, 238

Till he hath furrowed Neptunes glassie fieldes,

nauiget! haec summa est, hic nostri nuntius esto.

And cut passage through his toples hilles:

4, 287-291

Achates come forth, Sergestus, Illioneus,

haec alternanti potior sententia uisa est:

Cloanthus, haste away, Aeneas calles

*Mnesthea Sergestumque uocat fortemque Serestum,
classem aptent taciti sociosque ad litora cogant,
arma parent et quae rebus sit causa nouandis
dissimulent.*

Oltre al concetto della navigazione intesa come “aratura del mare”, anche l’aggettivo «toples» è caro a Marlowe e si è già considerato come ritorni nel monologo di Faustus (V, ii, 98) vd.intro ???

La parte che segue ha poca attinenza con il testo virgiliano. Essa è per lo più un’estesa drammatizzazione dei versi virgiliani appena citati: ossia, Marlowe mette in scena il dialogo tra Enea e i compagni. In questo scambio vi sono soltanto sporadici riferimenti a materiale virgiliano e qualche impiego lessicale degno di nota.

16s The dreames (brave mates) that did beset my bed / When sleepe but newly had imbrast the night modalità ‘epica’ dei sogno di Ettore e sogno di Anchise, modello per le apparizioni di fantasmi senecani e elisabettiani. Ho discusso più ampiamente l’argomento in Ziosi 2007 cds.

Per i sogni cui Enea si riferisce, ancora si può fare riferimento ai sogni di cui egli parla nell’*Eneide* nella sua replica a Didone. Colpisce poi in questo passo la sprezzante definizione che Enea dà della città ospitale, ossia «unrenowned realms», «regni sconosciuti, e non degni nemmeno di menzione, dove nobiltà

aborrisce restare», che umilierebbero Enea s'egli vi si fermasse. Prima, egli stesso l'aveva chiamata «friendly host», così come nell'*Eneide* era *dulcis terras*:

IV, iii, 14-20

Enter Achates, Cloanthus, Sergestus, and Illioneus.

ACHATES 4, 351-353

What wille our Lord, or wherefore did he call? 15 *me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris*

AENEAS *nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,*

The dreames that did beset my bed *admonet in somnis et turbida terret imago*

When sleepe but newly had imbrast the night 4, 281

Commaunds me leave these unrenowned reames, *ardet abire fuga dulcisque relinquere terras.*

Whereas Nobilitie abhors to stay,

And none but base *Aeneas* will abide. 20

Nessuna remora pare quindi trasparire, anzi quasi disprezzo, nel lasciare l'Africa. Assai diverso e tormentato dai dubbi l'Enea virgiliano; così come, nella similarità dell'occasione, dolorosamente Antonio lascia l'Egitto, chiamato in Italia, in *Antony and Cleopatra*, I, iii.

22 And **slice the Sea** with sable coloured ships

Degne di nota in questo passo sono, ancora, la perifrasi marloviana che indica il navigare, «slice the Sea with sable coloured ships», questa volta reso non come solcare, né arare ma «tagliare (a fette) il mare con navi **color sabbia**» e il termine «deepe», «profondo», che Marlowe usa in senso poetico, per definire il mare. Come già ricordato, questo richiama, in perfetta simmetria semantica, il latino *altus*, appunto «profondo» che, in modo caratterizzante designa lo stesso elemento in poesia. Particolarmente immediato il richiamo per l'*Eneide* dove il termine ricorre nel proemio dell'opera (1, 3), *multum ille et terris iactatus et alto*. Da notare anche il registro amoroso della poesia – assai lontano da Virgilio – dei versi in cui Enea prima simula, poi allontana il seducente richiamo di Didone.

27 Come backe, come backe, I heare her crye a farre anticipazione e profezia intratestuale vd atto V.

Il dialogo si conclude poi con i compagni che esortano Enea a non avere remore nell'abbandonare la città e la regina, in discorsi dal tono diretto e spesso colorato d'ingratitude verso l'ospite:

IV, iii, 31-45

ACHATES

4, 291-294

Banish that ticing dame from forth your mouth,

sese interea, quando optima Dido

And follow your foreseeing starres in all;

nesciat et tantos rumpi non speret amores,

This is no life for men at armes to live,

temptaturum aditus et quae mollissima fandi

Where daliance doth consume a Souldiers strength,

tempora, quis rebus dexter modus.

And wanton motions of alluring eyes,

35 4, 265-267; 271

Effeminate our mindes inur'd to warre.

tu nunc Karthaginis altae

ILLIONEUS

265

Why, let us build a Citie of our owne,

fundamenta locas pulchramque uxorius urbem

And not stand lingering here for amorous looks:

extruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!

Will *Dido* raise old *Priam* forth his grave,

[...]quid struis? aut qua spe Libycis teris otia

And build the towne againe the Greekes did

40

terris?

burne?

4, 215-218

No no, she cares not how we sinke or swimme,

et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,

So she may have *Aeneas* in her armes.

215

CLOANTHUS

Maeonia mentum mitra crinemque madentem

To *Italy*, sweete friends to *Italy*,

subnexus, rapto potitur

We will not stay a minute longer here.

AENEAS

Troians abourd, and I will follow you

45

Paralleli intratestuali in TB

31 Banish that ticing dame from forth your mouth ancora «ticing», vd ???

introduzione (**peccato originale di Elena, Heinze e I tragici**)

Colpisce in particolar modo l'appellativo con cui Acate chiama la Regina, «ticing dame», del quale si è già parlato considerando «ticing strumpet», ossia la definizione data dalla stessa Didone ad Elena. Ben diverso suona *optima Dido*, ossia come Virgilio chiama la regina nello stesso contesto del colloquio tra Enea e i compagni per approntare la partenza.

34-36 cf Prologo di Richard III (mano di Marlowe, cf Melchiori e Arden ???),
che avrebbe questo come antecedente e quindi.. Virgilio?

Le successive parole di Acate, poi, riecheggiano le accuse che da più parti si fanno a Enea nel testo virgiliano, ossia, di stare consumando in modo effeminato il suo destino di guerriero, dimentico dei destini fissati dal fato. In particolare si ricordano la descrizione dell'ospite troiano posta in calce alla preghiera di Iarba (4, 215-218) e l'ammonimento di Mercurio durante la sua visita (4, 265-271).

38 And not stand lingering here for amorous lookes Richard III ???

39s Will Dido raise old Priam forth his grave / And build the towne againe the Greekes did burne e dopo Elena, richiamata intratestualmente come ticing strumpet, ecco l'altro tema tragico... Ilioupersis e morte di Priamo

Vd. anche Quint e Heinze: Ilioupersis, necessaria per poter 'ripartire'.

41 how we sinke or swimme

46-56 rimasto solo sulla scena, per la prima volta nella tragedia, l'Enea 'epico', risoluto a partire, si scinde nella sua versione più 'elegiaca' e il linguaggio diventa quello della poesia amorosa marloviana. Nell'*Eneide* questo dubbio è espresso subito dopo l'apparizione di Mercurio: 4, 283-286

*heu quid agat? quo nunc reginam ambire furentem
audeat adfatu? quae prima exordia sumat?
atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc
in partisque rapit uarias perque omnia uersat.*

46 I faine would goe, yet beautie calles me backe Aeneas Ovidianus??

Amores?? Ovid???

48 Were to transgresse against all lawes of love Ovid???

53s Each word she sayes will then containe a Crowne, / And every speech be

ended with a kisse versi marloviani per eccellenza: Corona, suggello di ogni ambizione e Gloria terrena cf. 1 Tamburlaine ??? e il bacio, coronamento dell'amore umano cf Dido e Faustus make me immortall... ???

56 To sea Aeneas, finde out Italy WHERE IN VERG????

SCENA IV

Questa lunga e complessa scena, uno dei punti in cui l'*inventio* marloviana si fa maggiormente autonoma dalla sua fonte latina, rappresenta il ritorno di Enea nelle braccia di Didone dopo il fallito tentativo di fuga e il suo nuovo e conseguente giuramento di fedeltà alla regina.

Le prime battute, in vero, che dramatizzano il presentimento della fuga da parte di Didone (*quis fallere possit amantem?*), seguono piuttosto fedelmente l'*Eneide*.

4.296-299

At regina dolos (quis fallere possit amantem?)

praesensit, motusque excepit prima futuros

omnia tuta timens. eadem impia Fama furenti

detulit armari classem cursumque parari

Ma la differenza concettuale è notevole: al 'praesensit' si sostituisce la vera e propria scoperta in flagrante del tentativo di fuga.

Prosegue l'iroso lamento della regina, che accusa i «foolish Trojans», non degni delle ricompense di una regina, di ingratitudine

7s Marlowe coloniale: paradigmi della ricchezza materiale

9 *The common souldiers rich imbrodered coates* TB parallels

10 *And silver whistles to controule the windes* TB Ol

11 *Which Circes sent Sicheus when he lived:* spelling e usual confusion mitologica

16 *Is this thy love to me?* Trimetro, potenza incisive del verso

Enea rientra in scena, ricondottovi da Anna. A differenza dell'eroe epico, che, «premendo con sforzo la pena nel cuore», rivela il vero alla regina, aggiungendo la volontà di non tenere nascosta la fuga,

4.331 s.;

ille Iouis monitis immota tenebat

lumina et obnixus curam sub corde premebat

4.337 s.

pro re pauca loquar. *neque ego hanc abscondere furto / speravi (ne finge) fugam*
il pavido eroe marloviano, non in tutto lontano da un machiavellico signore
rinascimentale, trova un sotterfugio per ingannare la regina ... Ascanio

20 Because I feared your grace would keepe me here un altro transfert? È
infatti la ragione che Enea stesso paventa in ???

25 The sea is rough, the windes blow to the shoare cf. il tempus inane chiesto
da Didone... cf oltre

4, 309 s.

quin etiam hiberno moliri sidere classem

et mediis properas Aquilonibus ire per altum

Enea risponde adducendo anche motivazioni meteorologiche su cui vi è una lieve
tangenza con il testo virgiliano, nel passo in cui Didone si affida allo stesso
espediente per convincere il Troiano a restare

26 O false Aeneas la prima volta ... appellativo chauceriano... **check keiluwait**
on false aeneas FALSE AENEAS: vd tradizione medioevale, chaucer, note,
Bono T, bibliografia Kailuwait, e CASALI 1995

Vd anche 4.305

now the sea is rough Didone schernisce, con inconsapevole ironia tragica, se
stessa. ???

Quasi a fugare ogni dubbio dalla mente furiosa della sovrana, Enea le rammenta
che il piccolo Ascanio è ancora con lei, dunque egli non avrebbe potuto fuggire.
Questa rimane tuttavia una parte ambigua Clifford Leech ipotizza perfino una
“svista” marloviana: «unless there is an oversight here, Marlowe is implying that up to
this point Aeneas has forgotten, or has been prepared to abandon, his son in his attempt
to steal away», (Leech 1963, 73), o comunque debole a livello strutturale,

34s

vestizione di Enea in abiti regali sidonii. I raffronti testuali con l'*Eneide* sono deboli sebbene, come si è visto anche altrove, quando Marlowe crea autonomamente sono sempre presenti riferimenti a materiale virgiliano. Qui, ad esempio, si ripropone, drammatizzata e assai mutata, la descrizione disonorante che Iarba, come si è già visto, fa di Enea

4, 215-217

*et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnexus, rapto potitur*

36 And punish me Aeneas for this crime cf Dido's culpa e l'amartia tragica di Didone cf intro e QQQ aen???

38 O how a Crowne becomes Aeneas head! Il Cesare di Plutarco (e dunque di Shakespeare) profezia 'storica' dell'eroe epico? e Parodia?

È lo stesso Enea a riprendere lo spregio per la mollezza e la volontà di un *habitus* guerriero, attraverso le immagini dell'elmo, «a burgonet of steel», e della spada, «a sword», che gli si addicono più della corona e dello scettro.

DIDONE RIPRENDE TEMI E SCENE PRECEDENTI (ganyem e l'arrivo nella nuvola) e li stravolge, parodia bruciante

45-47 ripresa degli elementi della scena di apertura (I, i, 1-49), dove Giove scherza con Ganimede, richiamo... potenza

come la regina qui si fa beffe della divinità e del destino, così, nella «induction», Giove, signore del destino, giochi amorosi che gettavano un'ombra sinistra sulla tragicità della vicenda amorosa terrena.

La parodia tocca qui nuovi vertici, infatti Giove Mercurio sono, in questo contesto, anche le divinità che ingiungono a Enea di partire 4, 222
tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat:

48s Antony and Cleopatra? Amplificazione marloviana? Ten thousand

**50s O that the Clowdes were here wherein thou fledst / That thou and I
unseene might sport our selves TB**

Allusione al salvataggio divino di Enea narrato in Iliade 5: Afrodite lo salva da Diomede (rimanendo ferita) e Apollo poi lo nasconde in una nube. Lo stesso episodio si ripete il Il. 20, dove Poseidone lo salva da Achille, sempre nascondendolo in una nube.

Aen 10 Aen 10.81-84 e **Harrison ad loc.** **Giunone** si lamenta con Zeus che Enea può essere aiutato dagli dèi – e fa riferimento... - mentre a lei non è concesso aiutare Turno e i Latini.

tu potes Aenean manibus subducere Graium
proque uiro nebulam et uentos obtendere inanis,
et potes in totidem classem conuertere nymphas:
nos aliquid Rutulos contra iuuisse nefandum est?

Aen 12.52s Turno

longe illi dea mater erit, quae nube fugacem
feminea tegat et uanis sese occulat umbris.

Se si vuole tentare una lettura intertestuale del passo in questione: ancora ironia tragica di Didone, che fa riferimento ai ‘privilegi’ divini di Enea... invocandoli per se. Ma a lei non sono concessi; non può ‘fuggire’ al suo destino, esattamente come Turno. Per l’assimilazione ‘tragica’ di Didone con Turno, vd. Traina ???

IRONIA TRAGICA diventa ancora più stringente (e conferma l’assimilazione Turno-Didone) se si pensa che Venere QQQ 1.???? con lo stesso espediente epico nasconde Enea *anche* agli occhi di Didone.

Le nubi Uniti ancora: Ilioupersis e ‘battaglia d’amore’, ossia il soggiorno presso Didone, e la nuova battaglia in Italia (Turno e Didone). Ossia, forse i momenti più ‘tragici’ del poema.

**Ma forse la fonte testuale più probabile per l’allusione marloviana è ancora,
OVIDIO Met. 15.803-06.** Dopo aver ricordato le sofferenze a Troia (Omero),

l'Ilioupersis virgiliana e le sofferenze di Enea (comprimendo l'Eneide in sette versi, 770-75)

Venere si rammarica di non poter sottrarre... Cesare alla morte e lo vorrebbe nascondere in una nube come...

tum vero Cytherea manu percussit utraque
pectus et Aeneaden molitur condere nube,
qua prius infesto Paris est ereptus Atridae, 805
et Diomedeos Aeneas fugerat enses.

Q Golding transl

catasterizzazione

e 2.1.221 e Book 1 forse anche nube iniziale? Massimo dell'epica, trasformata inDivinità trasformata lussuria?

Paralleli amores? i.4??? love in public??

Ma anche una rilettura 'epica' intratestuale che riprende le nubi della tempesta che ha appena 'nascosto' nella grotta Enea e Didone e reso possibile il *conubium*. Cf. *Dido* 3.2.90 Ile make the Clowdes dissolve their watrie workes; 3.4.54 Kind clowdes that sent forth such a curteous storme.

54 partakers cf TB

57s Swell raging seas, frowne wayward destinies, / Blow windes, threaten ye Rockes and sandie shelfes maledizione di Didone alla fine?

66 Gennet cf OED Jennet e Oliver

61-69 Dido triumphalis: cf introduzione e la famosa scena in *Tamburlaine*.

61 Not all the world can take thee from mine armes

ripreso in *Tamburlaine part I*, III, iii, 232, «Not all the world shall ransom Baiazeth»; la visione di Enea che cavalca in trionfo per le strade di Cartagine è,

secondo Tucker Brooke, «one of the many variations of Marlowe's day-dream of riding in triumph through Persepolis»⁸⁸, motivo più volte calcato in *Tamburlaine*.

71-78 connotazione dispotica e imperiale, che, come altri personaggi marloviani – *Tamburlaine* su tutti – caratterizza anche Didone.

86 And from a turret Ile behold my love lo sguardo di Didone sull'amato per le vie di Cartagine richiama il racconto di Enea che vede Troia in fiamme (cf 2.1.191s I rose, / And looking from a turret, might behold...). Conferma della sovrapposizione tra Troia e Cartagine (e dell'*Ilipoupersis* come metafora per la tragedia d'amore di Didone)

87-92 provano il rapposto intratestuale (e le sue conseguenze) accennate al v. 86.

87 Then here in me shall flourish *Priams* race cf Quint...

90 Our kinsmens lives, and thousand guiltles soules emendazione loves *Q Ox H R TB Rv* Cf Tucker Brooke thousand guiltles soules

92 And fire proude *Lacedemon* ore their heads cf 2.1.236 Priamo: my Troy is fired

Tucker Brooke 1930, 206 «the spectacle of a conflagration appealed as much to Marlowe's fancy as did that of the conqueror riding in triumph through the streets».

Secondo alcuni interpreti del pensiero politico e filosofico di Marlowe⁸⁹, in questa connotazione titanistica e despotica si manifesterebbero le simpatie regaliste dell'autore; certo invece, come si è detto, è il ricorrere in quasi i tutti i protagonisti marloviani – definiti spesso come «overreacher» e imbevuti di sete di grandezza cosmica – di caratteristiche comuni.

⁸⁸ Tucke Brooke 1930, 205.

⁸⁹ Cf. in particolare Kocher 1962, 175 ss.

93 Speakes not Aeneas like a Conqueror? Sigillo pienamente marloviano della sezione precedente.

94 O blessed tempests that did drive him in conferma l'unione tra le due tempeste attraverso la benedizione, cf. 3.4.54

97-108 I, but it may be he will leave my love ... for **I am full of feare**

L'animo della regina, seppur rassicurato, ancora non è in pace. E come la Didone virgiliana, che già teme perché troppo sicura, così la protagonista marloviana passa dalla gioia dell'esaltazione di Enea "conquistatore-riconquistato" alla paura della perdita. A mio avviso, al di là di ogni interpretazione che considera il titanismo e l'anti-deismo delle parole di Didone, qui la poesia di Marlowe respira di una profondissima umanità, e forse in questa umanità dei suoi personaggi sta tutta la vena tragica di questa ripresa classica. Anche per questo monologo di Dido, nella stessa *facies* altre volte considerata, Marlowe rielabora in forma ampliata e drammatica un concetto espresso da solo un verso (qui addirittura da un emistichio) di Virgilio; in questo caso il celeberrimo *omnia tuta timens* (4, 298).

4, 296-298

At regina dolos (quis fallere possit amantem?)

praesensit, motusque excepit prima futuros

omnia tuta timens.

99-100 O that I had a charme to keepe the windes / Within the closure of a golden ball versione elisabettiana della **grotta** dei venti di Eolo? Richiamo intratestuale (e intertestuale con l'*Eneide*) alla fine della tempesta... Eolo grazie all'intervento di Mercurio (e Venere). Ancora (cf. nubi etc vv???), Didone vorrebbe arrogarsi le prerogative divine di controllo sugli elementi per impedire l'opera già scritta del fato. Ad una sottile lettura, anche qui si ravvisa dunque ironia tragica.

Per paralleli drammatici del termine «closure» cf. Tucker Brooke 1930, 207.

101s Or that the Tyrrhen sea were in mine armes, /That he might suffer shipwracke on my breast bell'immagine marloviana. Per le metafore geografiche associate all'uomo vd. ad esempio Lucano (Paper Philip)

Sul piano intratestuale cf QQQ come nota Tucker Brooke 1930, 207

108 for I am full of feare

Negli ultimi tre piedi del v. 108, «for Í am fúll of féar» («poiché son piena di paura»), Marlowe pare addirittura tendere ad una resa mimetica (amplificata dal ritmo incalzante del pentametro giambico) e allitterante – sebbene si perda il senso di sicurezza dato dal participio congiunto *tuta* – dell'icastica allitterazione virgiliana summenzionata, *ōmnĭā tūtā tĭmēns*. Didone, dunque, si abbandona alla fantasticheria e si mette in opera per prevenire la fuga, proponendosi di allontanare – o meglio, quasi rapire – il piccolo Ascanio e di sequestrare i remi, le vele e l'attrezzatura nautica dalle navi dei troiani.

110 What if I sinke his ships? O heele frowne furor: aen 4 e 5!??

E paura umana di didone

112 I cannot see him frowne, it may not be cf Q TB per paralleli testuali

117-19 Not bloudie speares appearing in the ayre ... Nor blazing Commets come anche nota Tucker Brooke, una chiara reminiscenza di Lucano. Nella traduzione di Marlowe ai vv. QQQ

116 poore Dido nesso ripreso più volte di qui alla fine della tragedia (la più prossima, ad esempio, in IV, iv, 132, «poor Carthage queen»), che richiama la *iunctura* virgiliana *infelix Dido* (cf. 1, 748; 4, 450; 4, 68; 4, 595; 6, 451)

122s For in his looks I see eternitie, / And heele make me immortall with a kisse due tra i versi più celebri della tragedia. Conclusione del monologo dai tratti squisitamente marloviani; famose le riprese intratestuali, cf. ??? nel monologo di Faustus ad Elena (V, ii, 99), «Sweete Helen, make me immortall

with a kisse» e che rimarranno nell'orecchio anche a Shakespeare, in un passo di *Antony and Cleopatra*.

Dal rapporto intratestuale con Faustus: entrambi i protagonisti votati alla fine
protagonista votato alla morte: indice della fine??

Doctor Faustus, V, ii, 102

Here will I dwell, for heaven is in these lips

Antony and Cleopatra, I, iii, 35

Eternity was in our lips and eyes

Doctor Faustus, V, ii, 99

Sweete Helen, make me immortall with a kisse

124-165 brano connotato da una concettosità già tendente al barocco: la regina si rivolge prima alle vele, poi agli alberi della nave, dunque al cordame e infine ai remi, colpevoli di essere strumenti della potenziale fuga del suo amato.

Richiama la ??? prosopopea alle *exuviae* di Enea alla fine del libro IV?

126 Are these the sailes precedimento di adlucutio / prosopopea tipicamente marloviano: cf. Is this the face, *Faustus* ???

134 And let rich Carthage fleete upon the seas cf 1.1.64 Poore *Troy* must now be sackt upon the Sea

147 The water is an Element, no Nymph verso che conferma l'interpretazione di Marlowe come «the Lucretius of the English language» (vd. Ellis-Fermor 1927, xi e Cheney-Striar 2006, 11) e l'intenzionale demitizzazione parodica dei *topoi* epici?

157 Now serve to chastize shipboyes for their faults **contemporary touch...**
allusion to children company? Parody, metateatro?

159 my favours tessuti, cf TB e paralleli

164 And swim to Italy parodia di Italy on the winds...???

SCENA V

Dopo l'apice di eventi e delle passioni raggiunto nel corso dell'atto IV, Marlowe inserisce un'altra scena di «comic relief», protagonista sempre Cupido, come già aveva fatto alla fine del secondo atto per stemperare la tensione del lungo e macabro racconto della caduta di Troia. Si tratta invero una delle scene più comiche (e più indipendenti da Virgilio) dell'intera opera, dove si vedono i devastanti effetti dell'amore anche sull'oramai anziana nutrice che ha preso in braccio Ascanio-Cupido; l'umorismo però, diventa presto amaro e il tono rispecchia quello di di tutto il dramma: da comico, si tinge dei significati della tragedia umana. Significativo è il piano intratestuale (che, come al solito in Marlowe, conduce all'intertestualità). L'episodio riprende ??? cf. introduzione (anche testualmente, Potenza distruttiva dell'amore. Probabilmente anche gli stessi attori: cupid and Ganimed (il più giovane) e Giove/ Nurse: il più vecchio. *The Passionate Shepherd to His Love* cf Bullen citato da TB 211, le *Ecloghe* di Virgilio, Met. 13 Ciclope e Galatea e Spenser. Poesia bucolica come comic relief, ma, come al solito, non senza secondi fini, non immune da tratti parodici. Poesia pastorale e poesia d'amore che diviene perde la leggerezza distaccata e si tramuta in tragedia

1 ye vd Oliver

4-11 I have an Orchard ... and many lovely water fowles catalogo di doni promessi nella poesia pastorale di 'invito', cf. Cheney-Striars ??? Nello specifico, si noti il doppio rapporto di intertestualità con la scena di Giove e Ganimede, ma soprattutto cf. *The Passionate Shepherd to His Love* (e il suo rapporto intertestuale con Virgilio e Ovidio, vd ???), in particolare: vv. 2-4 we will all the pleasures prove

That valleys, groves, hills, and fields,

Woods, or steepy mountain yields;

8 Musk-roses, and a thousand sort of flowers cf. *The Passionate Shepherd* 9s
And I will make thee beds of roses / And a thousand fragrant poises

9-11 And in the midst doth run a silver streame ... White Swannes, and many lovely water fowles cf. *The Passionate Shepherd* 7s «By shallow rivers to whose falls / Melodious birds sing madrigals»; locus amoenus e parodia della poesia pastorale classica e rinascimentale QQQ Cheney-Stryars 157 Teocrito, Virgilio, Ovidio, Spenser

13 Come come, Ile goe ovviamente Come live with me (*The Passionate Shepherd* 1) e *Dido* 1.1.1.

16 I, so youle dwell with me and call me mother cf. *The Passionate Shepherd* 20 «Come live with me, and be my love» ampliato e ripetuto Quattro versi dopo in «Then live with me and be my love». Il richiamo alla conclusione vera e propria di *The Passionate Shepherd* segna anche la fine della ‘poesia di invito’ che la Balia dedica a Cupido; con ironia drammatica il lettore sa che il ‘conquistato’ è in realtà il più potente (e subdolo) dei ‘conquistatori’. E la balia cade inconsapevolmente (e quasi con una vendetta caricaturale) preda delle frecce di Cupido.

19 goe ye wagge cf. ??? designazione ricorrente, cf. introduzione
20 twigger cf. OED e Oliver

21 Say Dido what she will cf 1.1.2 say *Juno* what she will

21s I am not old, / Ile be no more a widowe, I am young, reverse of elegiac conventions: see Horace 4.1: potenza amor

24 A husband and no teeth! Amore che rende ridicoli

Con «O sacred love, If there be any heaven in earth, tis love» ecco infatti manifestata la contraddittoria potenza dell’amore che investe sia gli dèi che governano i destini del mondo, sia gli uomini al centro dell’azione, sia, infine e con effetti di amaro umorismo, i personaggi comprimari del dramma, siano essi addirittura ottuagenari. ??? La funzione di alleggerimento drammatico data dalla «nutrice» ritorna con la celebre «nurse» shakespeariana in *Romeo and Juliet*.

25-34 scissione dell’io: quasi un canto e controcanto di due diverse voci dello stesso personaggio. Potenza ‘menadica’ della puntura d’amore.

28 Especially in women of our yeares. keep ‘your’ as Q cf TB

your: *Q Ox H R D C B G McK TB M Ri Rv*: our Deighton *Bw*

30 A grave, and not a lover fits thy age topos: Ibico, Orazio 4.1

34 Why doe I thinke of love now I should dye? Anticipazione della fine della regina?

36 if he come TB «an (imaginary?) suitor»

atto v

Come il secondo atto, anche il quinto consta di una sola lunga scena sulla quale si aprono diversi episodi. Dopo aver sviluppato il materiale virgiliano con notevole libertà nell'atto precedente, ora Marlowe si riaccosta più da vicino all'*Eneide*, e in particolare alla seconda parte del libro IV, per trattare della partenza di Enea e tragica fine della regina di Cartagine. Come già anticipato, proprio nella conclusione – con triplice suicidio di Didone, Anna e Iarba – trova forma una delle innovazioni marloviane più consistenti rispetto all'intreccio epico.

1-23 ancora un'elaborazione drammatica (con gustosi effetti quasi comici di un unico verso virgiliano, *Aen.* 4.260 *Aenean fundantem arces ac tecta nouantem*, in cui, attraverso lo sguardo di Mercurio, viene dipinta l'attività di Enea nelle vesti di architetto della nuova urbe cartaginese in costruzione. Marlowe sviluppa questo spunto nei toni elativi e iperbolici che caratterizzano i suoi drammi successivi.

1-3 Triumph, my mates, our travels are at end, / Here will Aeneas build a statelier Troy, / Then that which grim Atrides overthrew sia il tono, sia i temi riallacciano questi versi a 4.4. Tema marloviano del trionfo, della nuova Troia a Cartagine il ricordo della Ilioupersis.

6 clad her in a Chrystall liverie ripreso da Marlowe, pressoché immutato, in 2 *Tamburlaine part II*, I, iv, 4;

8-10 From golden India Ganges will I fetch ... And triple wise intrench her round about cf. il Reno e Wittemberg in *Doctor Faustus*, 1.1.87 s.

12s like labouring Bees, / That bade their thighs with Hyblas honeys spoyle una delle rare similitudini nella tragedia. Ascendenza classica??? Check BTL

Sempre marloviano il tono delle repliche dei compagni e delle proposte sul nome da dare alla nuova città che Enea sta costruendo; di questo particolare di un nuovo nome in Virgilio non v'è traccia.

Ritorna ancora la predilezione marloviana per il numerale «a thousand» e per i suoi multipli, con «foure thousand paces», la misura dell'estensione della nuova città.

dopo questa descrizione di Enea architetto, come nell'*Eneide* Hermes porta il messaggio di Giove che ricorda a Enea la partenza per l'Italia voluta dal Fato. Si tratta, in Dido, del secondo intervento del dio: si era già palesato in sogno all'inizio dell'atto IV. Dopo l'«invenzione» di un primo tentativo di partenza, Marlowe riprende la drammatizzazione degli eventi secondo la narrazione virgiliana.

S.D. Enter *Hermes* with *Ascanius* diversamente dall'*Eneide* è Hermes che restituisce ad Enea il figlio Ascanio che Venere aveva precedentemente nascosto. Se si pensa al piccolo Mercurio addormentato nella scena iniziale... la gravità epica della scena.

25s Whom doe I see, *Joves* winged messenger? / Welcome to *Carthage* new erected towne

4.279s

At uero Aeneas aspectu obmutuit amens, Tarrectaeque horrore comae et uox faucibus haesit.

colpisce in questo parallelismo è la reazione dell'Enea marloviano, assolutamente calmo e disinvolto, «jaunty», ossia «sbarazzino», lo definisce Tucker Brooke 1930, 215 mentre Virgilio lo descrive terrorizzato e sconvolto, «ammutolito» per l'apparizione, «ritti i capelli dal terrore e la voce serrata in gola». L'epiteto «*Jove's winged messenger*» è ripreso da Marlowe in

Tamburlaine part II, I. vi, 38-40: «Such lavish will I make of Turkish blood / That Jove shall send his winged messenger / To bid me sheath my sword».

Il discorso di ammonimento di Ermes ad Enea riprende fedelmente i vv. 265-276 del libro IV, con qualche alterazione nell'ordine:

V, i, 27-30

4, 265-267

HERMES

Why cosin, stand you building Cities here,
And beautifying the Empire of this Queene,
While *Italy* is cleane out of thy minde?
To too forgetfull of thine owne affayres

*continuo inuadit: tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!*

Con «beautifying the Empire of this Queene», felice verso che pare quasi risentire della temperie storica nel quale fu scritto, Marlowe rende in modo originale ed efficace *pulchramque uxorius urbem exstruis*. Ancora forse, con la ripetizione in principio di verso «to⁹⁰ too forgetful» l'allitterazione del testo virgiliano «*regni rerumque*».

Prosegue, sempre in maniera molto fedele al latino, il monito di Mercurio:

V, i, 32 s.

4, 268-270

The king of Gods sent me from highest heaven,
To sound this angrie message in thine eares

*ipse deum tibi me claro demittit Olympo
regnator, caelum et terras qui numine torquet,
ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras.*

«Highest heaven» suona davvero cristiano rispetto a *claro Olympo*.

33 To sound this angrie message in thine eares

Tucke Brooke (1930, 216) suggerisce il dubbio che forse Marlowe leggesse *auras* invece di *auras* se non si vuole supporre un vistoso errore di traduzione, considerato anche che questi messaggi 'via etere' di Giove sono connotati dal nesso *per auras* ogni volta che Virgilio si riferisce all'azione di Mercurio foriero di ingiunzioni divine; ad esempio, solo nel libro IV, ai vv. 226, 269, 357, 378.

V, i, 34-35

4, 271

Vaine man, what Monarky expectst thou here?
Or with what thought sleepst thou in *Libia* shoare?

quid struis? aut qua spe Libycis teris otia terris?

⁹⁰ «To», uguale a «too»; lo *spelling* è mutato per ragioni metriche.

Al v. 35 «with what thought sleepst thou in *Libia shoare*», si potrebbe ravvisare un'intenzione mimetica nel tentativo di riprodurre l'allitterazione di *teris otia terris* con l'assonanza (o le assonanze, aggiungiamo, se s'include «thought»).

Particolarmente aderente al latino la resa dei versi seguenti:

V, i, 31	4, 272-276
Why wilt thou so betray thy sonnes good hap?	<i>si te nulla mouet <u>tantarum gloria rerum</u></i>
V, i, 36-39	<i>[nec super ipse tua moliris laude laborem.]</i>
If that <u>all glorie</u> hath forsaken thee,	<i><u>Ascanium</u> surgentem et spes heredis Iuli</i>
<u>And thou despise the praise of such attempts:</u>	<i><u>respice</u>, cui regnum Italiae Romanaque</i>
Yet <u>thinke upon Ascanius</u> prophesie,	<i>tellus 275</i>
And yong <u>Iulus more then thousand yeares</u>	<i>debetur.</i>
	1, 278 s.
	<i>His ego nec metas rerum nec tempora pono;</i>
	<i><u>imperium sine fine dedi.</u></i>

38 Yet thinke upon Ascanius prophesie La profezia di Giove che riguarda il futuro regno di Ascanio si ha in *Aen.* 1.267-271.

39 And yong Iulus more then thousand yeares L'immane iperbole marloviana dei «più di mille anni promessi al piccolo Iulo» traduce *imperium sine fine*, ossia, l'assenza di limiti e di duratura potenza espressi da Virgilio in 1, 278-279. Già si è evidenziata la predilezione di Marlowe per questo numerale iperbolico e “tondo” ogni qual volta egli debba riportare un numero indistinto che indica copia di elementi.

Vd anche 4.355s

Degna di nota la traduzione del v. 4, 273 (ritenuto spurio⁹¹, ma che dunque si conferma letto da Marlowe), *nec super ipse tua moliris laude laborem*, «e neanche intendi affrontare i travagli per la tua fama»⁹² con «and thou despise the praise of such attempts».

⁹¹ Per il dibattito sull'opportunità dell'espunzione di questo verso, che, in modo convincente, pare un'interpolazione da 4, 233 con la sola differenza del passaggio dalla seconda alla terza persona, si rimanda a Pease 1935, 266, *ad* 273.

⁹² Trad. di L. Canali.

L'intero passo del messaggio di Mercurio ad Enea spicca per la vicinanza al testo latino, tanto che ancora una volta si può quasi parlare di vera e propria traduzione, spesso felice ed efficace, come dimostra il confronto con i versi corrispondenti della traduzione di Surrey, confronto nel quale anche si rileva, sul piano metrico, lo sviluppo e la fluidità del «blank verse» marloviano:

Dido, V, i, 27-39

Why cosin, stand you building Cities here,
And beautifying the Empire of this Queene,
While *Italy* is cleane out of thy minde?
To too forgetfull of thine owne affayres,
Why wilt thou so betray thy sonnes good hap?
The king of Gods sent me from highest heaven,
To sound this angrie message in thine eares.
Vaine man, what Monarky expectst thou here?
Or with what thought sleepest thou in *Libia*
shoare?
If that all glorie hath forsaken thee,
And thou despise the praise of such attempts:
Yet thinke upon *Ascanius* prophesie,
And yong *Iulus* more then thousand yeares

Trad. Surrey, IV, 341-356

Oh careles wight
Both of thy realme and of thine own affaires:
A wifebound man now dost thou reare the walles
Of high Cartage. to build a goodly town?
From the bright skies the ruler of the gods
345
Sent me to thee, that with his beck commaundes
Both heven and earth; in hast he gave me charge
Through the light aire this message thee to say:
What fraimest thou? or on what hope thy time
In idleness doth wast in Affrick land?
350
Of so great things if nought the fame thee stirr,
Ne list by travaile honour to pursue,
Ascanius yet, that waxeth fast behold
And the hope of Iulus seede thine heir,
To whom the realme of Italy belongses
355
And soile of Rome.

Potenza e fluidità espressiva che si notano anche nel raffronto con la successiva (1698) traduzione in «heroic couplets» di John Dryden:

Trad. Dryden, IV, 389-401

Degenerate man,

Thou woman's property, what mak'st thou here, 390

These foreign walls and Tyrian tow'rs to rear,

Forgetful of thy own? All-pow'rful Jove,

Who sways the world below and heav'n above,

Has sent me down with this severe command:

What means thy ling'ring in the Libyan land? 395

If glory cannot move a mind so mean,

Nor future praise from flitting pleasure wean,

Regard the fortunes of thy rising heir:

The promis'd crown let young Ascanius wear,

To whom th' Ausonian scepter, and the state 400

Of Rome's imperial name is ow'd by fate

Prosegue il testo marloviano con l'*inventio* nell'introduzione, da parte di Ermes, del piccolo Ascanio, e le parole di Enea che, rendendosi conto della sostituzione con Cupido non si stupisce che la regina sia preda di bruciante passione.

45 That daylie dandlest *Cupid* in thy armes conferma e sigillo di quanto detto ???, unione significativa di queste scene sul piano intratestuale

Egli ordina poi a un compagno di condurre il fanciullo a bordo delle navi, il che riprende in via inversa il comando dato ad Acate nel libro I virgiliano in cui Ascanio veniva fatto prelevare dalle navi:

AENEAS	1, 643-646
<i>Sergestus</i> , <u>beare him hence unto our ships</u> ,	<i>Aeneas (neque enim patrius consistere mentem</i>
Lest <i>Dido</i> spying him keepe him for a pledge. 50	<i>passus amor)</i> <u>rapidum ad navis praemittit Achaten.</u>
[Exit <i>Sergestus</i> with Ascanius.]	<i>Ascanio ferat haec, ipsumque ad moenia</i>
	<u>ducat</u> ; 645
	<i>omnis in Ascanio cari stat cura parentis.</i>

50 Lest *Dido* spying him significato del verbo e cf. 4.296, la regina se ne avvede.

44 daylie dandlestCupid in thy armes conferma intratestuale del legame drammatico tra 1.1 e 3.1 e, grazie al v. 48 « Who ever since hath luld me in her armes», 2.1.304-339: tema delle seduzioni pericolose di amore che si dipana nel corso della tragedia.

51s Spendst thou thy time about this little boy, / And givest not eare unto the charge I bring rilettura di ??? Venere a Giove

Ed è proprio questa premura, virgiliana, del padre affettuoso per il piccolo Ascanio che diviene oggetto del richiamo quasi stizzito di Ermes in Marlowe:

Per il riferimento a Deucalione, si può pensare ad un'altra reminiscenza ovidiana, *met.* 1, 260-416.

58 would the Gods have me, Deucalion like Tucker Brooke Ovid

A risolvere l'*impasse* – ch'è solo in Marlowe – di Enea riguardo agli impedimenti nell'equipaggiamento della flotta sarà Iarba. Egli infatti, stimando proprio vantaggio la partenza dell'odiato rivale, rifornisce i troiani di remi, vele, sartie e vettovaglie ai vv. 62-77 dell'atto V.

V, i, 78-82

1, 2 s.

Now will I haste unto Lavinian shoare,

Laviniaque venit

And raise a new foundation to old Troy,

litore

Witnes the Gods, and witnes heaven and earth,

4, 331 s.

How loth I am to leave these *Libian* bounds,

ille louis monitis immota tenebat

But that eternall Jupiter commands.

lumina et obnixus curam sub corde premebat.

Il v. 78, «Or dunque mi affretterò verso le spiagge di Lavinia (*Lavinian shoare*)» riprende ancora chiaramente alla lettera, come già in precedenza, i vv. 2 s. del proemio dell'*Eneide*, *Lavinia ...litore*. Per la ripetizione di «Witness ... witness» in una frase tutta nominale, si consideri anche Marlowe che riprende se stesso in *Edward II*, I, iv, 165-169: «Witness the tears that Isabella sheds / Witness this hart, that sighing for thee breakes / (...) And witenesse heaven how deere thou art to me».

83- Didone si accorge dei preparativi della partenza. Questa volta lo fa in modo originale rispetto all'intreccio virgiliano; nota infatti Acate che riporta Ascanio alle navi e teme che anche Enea voglia partire. Dal suo incontro con Enea in avanti Marlowe riprende a seguire fedelmente il libro IV, in particolare ??? nella parte dello scambio dialogico tra Enea e Didone.

83 I feare I sawe Aeneas little sonne cf. *Aen.* 4.296ss Q e 5.1.50

Omnia tuta timens, praesensit...

84 Led by Achates to the Troian fleete

Il dettaglio di Acate che porta il fanciullo alle navi è ancora desunto dal libro I dell'*Eneide*, dove, come già si è ricordato, Enea comanda al compagno di andare a prendere il figlioletto assieme ai doni scampati alla distruzione di Troia. Il fatto che ora Marlowe parli di Acate – di fatto aderendo al dettato virgiliano – mentre prima aveva parlato di Sergesto che doveva eseguire l'ordine è stato variamente spiegato. Non è escluso⁹³ che Marlowe abbia scritto Acate inavvertitamente sulla scorta del ricordo virgiliano, mancando così di congruenza a sé stesso.

La presenza di tali incongruità confermerebbe l'assunto secondo cui il «play» sarebbe stato messo in scena in un numero esiguo di occasioni.

V, i, 83-85

Enter Dido [attended] to Aeneas.

DIDO	1, 644 s.
I feare I sawe Aeneas little sonne,	<i>rapidum ad navis praemittit Achaten,</i>
Led by Achates to the Troian fleete:	<i>Ascanio ferat haec, ipsumque ad</i>
If it be so, his father meanes to flye	<i>moenia ducat;</i>

I versi seguenti, dove Didone esprime la sua sorpresa nel vedere la flotta pronta e già lontana dal porto sono forse una drammatizzazione dei vv. 298 s. del libro IV:

V, i, 86-90	4, 298 s.
-------------	-----------

⁹³ Si veda ad esempio Tucker Brooke 1930, 219.

But here he is, now *Dido* trie thy wit.
Aeneas, wherefore goe thy men about?
 Why are thy ships new rigd? or to what end
 Launcht from the haven, lye they in the Rhode?
 Pardon me though I aske, love makes me aske 90

eadem impia Fama furenti
detulit armari classem cursumque parari.

Come si vede ben diverso è il tono di questa domanda, quasi timorosamente ancora innamorata, rispetto alla lunga apostrofe di Didone ad Enea in *Aen.* 4, 305-330. Marlowe, tuttavia, recupererà gran parte di questi versi nel prosiegua del dialogo.

89 Launcht from the haven, lye they in the Rhode cf. 4.310

La risposta di Enea riprende Virgilio:

V, i, 91-97	4, 337 s.
AENEAS	<i><u>pro re pauca loquar. neque ego hanc abscondere</u></i>
O pardon me, if I resolve thee why:	[<i>furto</i>]
<i>Aeneas</i> will not feine with his deare love,	<i>speravi (ne finge) fugam</i>
I must from hence: this day swift Mercury	4, 356-359
When I was laying a platforme for these walies,	<i><u>nunc etiam interpres diuum Ioue missus ab ipso</u></i>
Sent from his father Jove, appeared to me, 95	<i>(testor utrumque caput) celeris mandata per auras</i>
And in his name rebuked me bitterly,	<i>detulit: ipse deum manifesto in lumine uidi</i>
For lingering here, neglecting Italy.	<i>intransantem <u>muros</u> uocemque his auribus hausit.</i>
DIDO	4, 345 s.
But yet <i>Aeneas</i> will not leave his love?	<i>sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo,</i>
AENEAS	<i>Italiam Lyciae <u>iussere</u> capessere sortes.</i>
I am commaunded by immortall Jove,	
To leave this towne and passe to Italy, 100	
And therefore must of force	

105-108 Farewell ... Fare well may Dido ... I dye, if my Aeneas say farewell

Didone riprende in iterazione l'«addio» («farewell») e gioca con il significato etimologico del termine (come il latino *vale*). La traduzione tenta di rendere il «pun».

106 Doe Trojans use to quit their Lovers thus? Intratestualità ironica con gli episodi di Creusa e Cassandra narrate in 2.1.??? cf??? corrispondenza, non so

quanto voluta, con il virgiliano *nusquam tuta fides* (4, 373). Vd. anche Casali 1995.

110 Let me goe, farewell, I must from hence Q attribuisce il verso a Enea, McKerrow lo corregge. Cf. TB

121 canst thou take her hand? cf. 4.307 *nec te noster amor nec te data dextera quondam*

La risposta di Enea e l'incalzare di Didone procedono sullo stesso tono eufuistico e concettoso che caratterizza anche il primo Shakespeare, ad esempio di *Romeo and Juliet*:

IV, i, 125-132

AENEAS

O Queene of *Carthage*, wert thou ugly blacke, 125

Aeneas could not choose but hold thee deare,

Yet must he not gainsay the Gods behest.

131 O no, the Gods wey not what Lovers doe

topos degli dèi insensibili che ridono delle pene d'amore degli uomini. Lo stesso tema, assai frequentato nella lirica d'amore, è ripreso in *Romeo and Juliet* II, ii, 92 s., «at lovers' perjuries / Then say, Jove laughs» e rimanda probabilmente al referente comune, ossia sempre Ovidio, *ars* 1.631, *Jupiter ex alto periuria ridet amantum*. La stessa idea è presente anche in *am.* 3, 3, nella traduzione di Marlowe (vv. 35 s.), di poco precedente a *Dido*, «*Jove throwes downe woods, and Castles with his fire: / But bids his darts from perjurd girles retire*».

Nel seguito della battuta di Didone ritorna in scena Virgilio. Assistiamo qui, infatti, alla prima occorrenza dei versi latini introdotti direttamente nel testo inglese:

V, i, 133-138

4, 314-319

And wofull *Dido* by these blubbred cheekes,
 By this right hand, and by our spousall rites,
 Desires *Aeneas* to remaine with her:
Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
Dulce meum, miserere domus labentis et istam,
Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.

mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam
te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui)
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.

133 by these blubbred cheeks Q TB

138 *si quis **adhuc** precibus locus, exue mentem.* **ad hęc check texts!!!!**

Q Oliver

Il bellissimo passo è lasciato in latino, come se Marlowe esitasse, per reverenza, a tradurlo o, più verosimilmente, per concedere ancora più potenza all'invocazione dolorosa della donna, rimarcando la *climax* della sua disperazione. I vv. 133-135 riprendono, invece, a mo' di vera a propria traduzione, il testo dell'*Eneide*; degna di nota, per il mutamento caratterizzante, la resa di *has lacrimas* con «by these blubbred cheeks», «per queste gote gonfie di singhiozzi». Così traducono lo stesso passo Surrey e Dryden:

Trad. Surrey, IV. 405-412
 Shunnest thou me? By these teares and right
 hand,405
 (For nought els have I wretched lefte my selfe)
 By our spousals and mariage begonne,
 If I of thee deserved ever well
 Or thing of mine were ever to thee leefe,
 Rue on this realme whoes ruine is at hand!
 410
 If ought be left that prayer may availe,
 I thee beseche to do away this minde

Trad. Dryden, IV, 453-462
 See whom you fly! am I the foe you shun?
 Now, by those holy vows, so late begun,
 By this right hand, (since I have nothing more
 455
 To challenge, but the faith you gave before;) I beg you by these tears too truly shed,
 By the new pleasures of our nuptial bed;
 If ever Dido, when you most were kind,
 Were pleasing in your eyes, or touch'd your
 mind;460
 By these my pray'rs, if pray'rs may yet have place,
 Pity the fortunes of a falling race.

La tensione si mantiene agli stessi livelli sublimi con la risposta, sempre in latino, di Enea che riporta gli ultimi due versi della sua lunga prima replica a Didone in 4, 333-361.

V, i, 139 s.

AENEAS

4, 360 s.

Desine meque tuis incendere teque querelis;

desine meque tuis incendere teque querelis;

Italiam non sponte sequor.

Italiam non sponte sequor.

Riprendendo a parlare, Didone si riallaccia, nel testo inglese, ai versi virgiliani nel punto in cui si era interrotta. Il rapporto tra i due testi pare parafrastico:

V, i, 141-148

DIDO

4, 320-326

Hast thou forgot how many neighbour kings

te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni

Were up in armes, for making thee my love?

odere, infensi Tyrii: te propter eundem

How Carthage did rebell, Iarbus storme,

extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,

And all the world calles me a second Helen,

fama prior. cui me moribundam deseris hospes

For being intangled by a strangers lookes:

(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)?

So thou wouldst prove as true as *Paris* did,

quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater

Would, as faire *Troy* was, *Carthage* might be sackt,

destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?

And I be calde a second *Helena*.

144 And all the world calles me a second **Helen** TB «pure Marlowe»

Questo mirabile passo saggia come quasi tutti gli elementi dei versi virgiliani siano resi e trasposti in forma precipuamente marloviana; paradigma immediato è *extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, fama prior*, trasformato in «the world calles me a second *Helen*», dove, ancora, con l'ossessivo ricorso ad Elena, Marlowe sintetizza la perdita del *pudor* e della *fama* virtuosa di prima. Come già si è osservato, gli ultimi versi di questo passo, sono ripresi nel celebre monologo di Faustus ad Elena, *Doctor Faustus*, V, ii, 104-106. Ancora una volta Virgilio diventa palestra per la creazione di uno stile personalissimo.

145 For being intangled by a strangers lookes equazione Enea Paride / Didone Elena, *Heroides*?

L'espressionistico (e non esente da «humour», «Iarbus storme» riprende la menzione virgiliana del re africano in 4, 326.

147s Would, as faire Troy was, Carthage might be sackt / And I be calde a second Helena versi centrali per l'interpretazione marloviana della tragedia d'amore di Didone. **Cf Faustus e Hero and Leander**

WITTEMBERg see comm. Faustus!!

Prosegue il parallelismo tra i versi con evidenti riprese testuali:

V, i, 149-152

Had I a sonne by thee, the griefe were lesse,

That I might see Aeneas in his face:

Now if thou goest, what canst thou leave behind,

But rather will augment then ease my woe?

4, 327-330

saltem si qua mihi de te suscepta fuisset

ante fugam suboles, si quis mihi paruulus aula

luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,

non equidem omnino capta ac deserta uiderer.

149 Had I a sonne by thee, the griefe were lesse Schiesaro etc.

La risposta di Enea in Marlowe è condensata in soli due versi, a fronte della lunga replica (4, 365-367) nell'*Eneide*, i cui ultimi due versi sono trasposti in latino nel testo inglese (*supra*, V, i, 139-140). Questo intervento è creazione marloviana.

153s In vaine my love thou spendst thy fainting breath,

If words might move me I were overcome.

Q TB

155 And wilt thou not be mov'd with Didos words? Coscienza meta-letteraria di Didone personaggio drammatico che, di seguito, 'cita' alcuni dei versi più celebri della sua controparte epica?

I versi che ora seguono rappresentano uno dei più alti vertici del *vertere* marloviano del testo latino, «a magnificent translation of *Aen.* 4, 365-367»⁹⁴:

V, i, 155-159

DIDO

And wilt thou not be mov'd with <i>Didos</i> words?	4, 365-367
<u>Thy mother was no Goddess</u> perjur'd man,	<i>nec tibi diua parens generis nec auctor,</i>
<u>Nor Dardanus the author of thy stocke:</u>	perfidē , <i>sed duris genuit te cautibus horrens</i>
<u>But thou art sprung from Scythian Caucasus,</u>	<i>Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.</i>
<u>And Tygers of Hircania gave thee sucke</u>	

158 But thou art sprung from **Scythian Caucasus** Sebbene amante – perfino in modo estremo in questo «play» giovanile – dell'allitterazione, Marlowe manca di trasporre il virgiliano *cautibus horrens Caucasus*, preferendo invece connotare in modo personale il testo; l'aggettivo «Scythian» denoterà infatti molteplici volte, a partire dal titolo, Tamburlaine, «the Scythian Shepherd».

159 And Tygers of *Hircania* gave thee sucke cf. TB Lucano, Ovid IX, e Hamlet

Il nesso, di ascendenza virgiliana, «Tygers of *Hircania*», ritorna nella terza parte di *Henry VI*, il trittico shakespeariano sulla Guerra delle Due Rose, in cui è consistentemente presente la mano di Marlowe, in I, iv, 154 s., «But thou are more inhumaine, more inexorable, / O ten times more then Tygers of Hyrcania». Lo stesso verso ritorna in *Edward II*, V, i, 71, nel monologo di Edoardo sulla corona, come «inhumaine creatures, nurst with Tigers milke».

Così traducono questo passo Surrey e Dryden:

Surrey IV, 477-480	Dryden, IV, 422-425
Faithlesse, forsworn, ne goddesse was thy dam,	False as thou art, and, more than false, forsworn!
Nor Dardanus beginner of thy race,	Not sprung from noble blood, nor goddess-born,
But of hard rockes mount Caucase monstrous	But hewn from harden'd entrails of a rock!
Bred thee, and teates of <u>tyger gave thee suck</u> .	And rough Hyrcanian <u>tigers gave thee suck!</u>

Proseguendo il parallelismo con l'*Eneide*, Didone rinfaccia l'ingratitude del principe troiano che lei ha accolto naufrago e indigente:

V, i, 160-168

Ah foolish *Dido* to forbear this long!
Wast thou not wrackt upon this *Libian* shoare,
And cam'st to *Dido* like a Fisher swaine?
Repaire not I thy ships, made thee a King,
And all thy needie followers Noblemen?

O Serpent that came creeping from the shoare, 165

And I for pitie harbord in my bosome,
Wilt thou now slay me with thy venomd sting,
And hisse at *Dido* for preserving thee?

4, 373-375

*nusquam tuta fides. eiectione litore, egentem
excepi et regni demens in parte locavi.
amissam classem, socios a morte reduxi*

165 O Serpent that came creeping from the shoare

L'immagine del serpente (on which Conte) è ancora una volta funzionale a Marlowe per unire diversi elementi epici che, nel suo dramma, acquistano nuovi significati. È patente il riferimento ai serpenti che QQQ strisciano E uccidono Laocoonte. Ancora una volta l'elemento narratologico dell'*Ilioupersis* virgiliana viene unito alla morte per amore. Anticipazione del rogo che seguirà? → history: Cleopatra, e SH Antony e C.

A mio avviso

i versi V, i, 161-164 sono invece resa fedele del parallelo virgiliano; notevole, perché caratterizzante, la resa di *egentem* con «like a Fisher swaine», alla lettera, «come un pescatorello». Swain: parola cara a marlowe: *the shepherd swains shall dance and sing / for thy delight each May morning*, (marlowe)

Ancora si confrontano alla versione di Marlowe le due traduzioni di Surrey e di Dryden:

Trad. Surrey, IV, 467-480

Did I not him, thrown up upon my shore,
In neede receive, and fonded eke invest
Of halfe my realme? his navie lost repair?
From deathes daunger his fellowes eke defend?

Trad. Dryden, IV, 537-541

I sav'd the shipwrack'd exile on my shore;
With needful food his hungry Trojans fed;
I took the traitor to my throne and bed:
Fool that I was – 'tis little to repeat

⁹⁴ Tucker Brooke 1930, 222.

Prosegue il testo di Marlowe, sempre vicino all'*Eneide*:

V, i, 169-173

Goe goe and spare not, seeke out Italy,

I hope that that which love forbids me doe,

The Rockes and Sea-gulfes will performe at large,

And thou shalt perish in the billowes waies,

To whom poore *Dido* doth bequeath revenge⁹⁵.

Interessante in questo passo come la Didone di Marlowe, pur rispettando il senso del dettato virgiliano, domandi agli scogli la vendetta, nella perifrasi «ciò che l'amore mi impedisce di fare». Ancora il raffronto con le altre traduzioni:

Trad. Surrey, IV, 500-504

To Italie passe on by helpe of windes,

500

And through the floods go searche thy kingdom
new.

If ruthfull gods have any power, I trust

Amid the rocks thy guerdon thou shalt finde,

When thou shalt clepe full oft on Didos name.

The rest, I stor'd and rigg'd his ruin'd fleet.

4, 381-384

i, sequere Italiam uentis, pete regna per undas.

spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,

supplicia hausurum scopulis et nomine Dido

saepe uocaturum.

Trad. Dryden, IV, 549-554

Go seek thy promis'd kingdom thro' the main!

Yet, if the heav'ns will hear my pious vow,

550

The faithless waves, not half so false as thou,

Or secret sands, shall sepulchers afford

To thy proud vessels, and their perjur'd lord.

Then shalt thou call on injur'd Dido's name

Da questo punto in poi, il testo di Marlowe si distacca dall'*Eneide*; là, Didone, affranta e stremata, si sottrae alla vista di Enea e sviene. In *Dido*, la regina rimane, quasi troneggiando, disperata, ad inveire e a maledire il troiano traditore. Poi si placa e lo invoca, amorosa, un'ultima volta.

V, i, 174-183

I traytor, and the waves shall cast thee up,

Where thou and false *Achates* first set foote:

175

Which if it chaunce, Ile give ye buriall,

And weepe upon your liveles carcasses,

Though thou nor he will pitie me a whit.

Why star'st thou in my face? if thou wilt stay,

Leape in mine armes, mine armes are open wide:

180

4, 388-392

his medium dictis sermonem abrumpit et auras

aegra fugit seque ex oculis auertit et aufert,

linquens multa metu cunctantem et multa parantem

dicere. suscipiunt famulae conlapsaque membra

marmoreo referunt thalamo stratisque reponunt.

⁹⁵ «Fa' pure, va' a cercare l'Italia; spero che ciò che l'amore mi vieta sapranno farlo gli abissi e le rocce, e perirai tra le onde del mare, al quale lascia Didone la vendetta».

If not, turne from me, and Ile turne from thee:
 For though thou hast the heart to say farewell,
 I have not power to stay thee *[Exit*
Aeneas.]

Andatosene Enea, la fantasticheria di Didone seguita fino a consumarsi in disperazione. Nei versi seguenti, in toni quasi da Cleopatra Shakespeariana, la regina sembra riprendere, da lontano, quei versi (4, 408-415) in cui Virgilio si rivolge a Didone, in un'allocuzione quasi a mo' di coro tragico:

V, i, 183-192		4, 408-415
	is he gone?	<i>quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,</i>
I but heele come againe, he cannot goe,		<i>quosue dabas gemitus, cum litora feruere late</i>
He loves me to too well to serve me so:	185	<i>prospiceres arce ex summa, totumque uideres</i>
Yet he that in my sight would not relent,		410
Will, being absent, be obdurate still.		<i>misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!</i>
By this is he got to the water side,		<i>improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!</i>
And, see the Sailers take him by the hand,		<i>ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando</i>
But he shrinkes backe, and now remembring me,		<i>cogitur et supplex animos summittere amori,</i>
190		<i>ne quid inexpertum frustra moritura relinquat.</i>
Returns amaine: welcome, welcome my love:		415
But wheres <i>Aeneas</i> ? ah hees gone hees gone! ⁹⁶		

Non v'è ovviamente nessun raffronto testuale diretto; Virgilio dolentemente commenta, Marlowe drammatizza la furia disperata d'amore. Entrambi i passi anticipano tuttavia, nelle rispettive opere, il tornare "in scena" di Anna, che viene spinta dalla sorella a tentare l'ultimo appello ad Enea.

V, i, 194-198		4, 416-418
<i>[Enter Anna.]</i>		<i>Anna, uides toto properari litore circum:</i>
ANNA		<i>undique conuenere; uocat iam carbasus auras,</i>
What meanes my sister thus to rave and crye?		<i>puppibus et laeti nautae imposuere coronas.</i>
DIDO		
O <i>Anna</i> , my <i>Aeneas</i> is abourd,		
And leaving me will saile to <i>Italy</i> .	195	
Once didst thou goe, and he came backe		
againe,		
Now bring him backe, and thou shalt be a Queene,		
And I will live a private life with him		

⁹⁶ «Se n'è andato? Sì, ma ritornerà; non può lasciarmi, mi vuole troppo bene per farmi questo. Ma se davanti a me non si commosse, sarà ancora più duro quando è assente. Ormai dev'essere arrivato alla costa; i marinai lo prendono per mano; ma lui li sfugge; e ricordando me, ritorna: ben tornato, amore mio! Ma dove è Enea? Ah se n'è andato, andato!».

rave and crye? Cf furor bacchico di Didone 303ss (elem tragico)

La proposta (ai vv. 196-198) di lasciare il regno ad Anna e di ritirarsi a vita privata non ha corrispettivo in Virgilio.

Più stretta, invece, la vicinanza nei versi seguenti:

V, i, 199-205

4, 421-427

ANNA

Wicked Aeneas.

solam nam perfidus ille

DIDO

te colere, arcanos etiam tibi credere sensus;

Call him not wicked, sister, speake him faire, 200

sola uiri mollis aditus et tempora noras.

And looke upon him with a Mermaides eye,

i, soror, atque hostem supplex adfare superbum:

Tell him, I never vow'd at Aulis gulfe

non ego cum Danais Troianam excindere

The desolation of his native Troy,

*gentem*⁴²⁵

Nor sent a thousand ships unto the walles,

Aulide iuraui classemue ad Pergama misi,

Nor ever violated faith to him

205 *nec patris Anchisae cinerem manisue reuelli*

Marlowe, in modo originale, rende con «with a Mermaides eye», «con occhi di sirena», il virgiliano *mollis aditus*, «tenero approccio». Della ripresa dai tragici, attraverso l'ovidiano *mille rates* per designare la flotta greca inviata a Troia in «nor sent a thousand ships unto the walles» si è già a lungo trattato⁹⁷. I vv. 4, 423-427 sono resi in una forma veramente prossima alla traduzione, come dimostra il raffronto con Surrey e Dryden:

Trad. Surrey, IV, 556-559

Trad. Dryden, IV, 615-619

To my proud foe thus sister humbly say:

Tell him, I did not with the Grecians go,

I with the Grekes within the port Aulide

615

Conjured not the Troyans to destroy,

Nor did my fleet against his friends employ,

Nor to the walles of Troy yet sent my fleete

Nor swore the ruin of unhappy Troy,

Nor mov'd with hands profane his father's dust:

Why should he then reject a suit so just!

Prosegue la preghiera alla sorella affinché persuada il troiano a restare; nella sua ultima parte, il testo inglese riprende spiccatamente i versi virgiliani dove la regina si abbandona all'ultima supplica, ossia, prega Enea almeno di rimanere ancora per breve tempo, *tempus inane*, («per una marea o due», in Marlowe), sì che ella si possa abituare lentamente alla partenza:

V, i, 206-210

Request him gently (*Anna*) to returne,

I crave but this, he stay a tide or two,

That I may learne to beare it patiently,

If he depart thus suddenly, I dye:

Run *Anna*, run, stay not to answer me.

ANNA

I goe faire sister, heavens graunt good successe

210

Le traduzioni di Surrey e Dryden :

Trad. Surrey, IV, 562-572

whither whirles he?

This last boone yet graunt he to wretched love:

Prosperous windes for to depart with ease

Let him abide. The foresayde mariage now,

565

That he betraied, I do not him require,

Nor that he should faire Italy forgo.

Neither I would he should his kingdom leave:

Quiet I aske, and a time of delay,

And respite eke my furye to asswage,

670

Til my mishap teach me all comfortlesse

How for to wayle my grief.

4, 429-436

quo ruit? extremum hoc miserae det munus amanti:

exspectet facilemque fugam uentosque ferentis.

430

non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro,

nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat:

tempus inane peto, requiem spatiumque furori,

dum mea me uictam doceat fortuna dolere.

extremam hanc oro ueniam (miserere

sororis), 435

quam mihi cum dederit cumulatam morte remittam.

Trad. Dryden, IV, 619-637

Why should he then reject a suit so just!

Whom does he shun, and whither would he fly!

620

Can he this last, this only pray'r deny!

Let him at least his dang'rous flight delay,

Wait better winds, and hope a calmer sea.

The nuptials he disclaims I urge no more:

Let him pursue the promis'd Latian shore.

625

A short delay is all I ask him now;

A pause of grief, an interval from woe,

Till my soft soul be temper'd to sustain

Accustom'd sorrows, and inur'd to pain.

If you in pity grant this one request,

630

My death shall glut the hatred of his breast."

This mournful message pious Anna bears,

And seconds with her own her sister's tears:

But all her arts are still employ'd in vain;

Again she comes, and is refus'd again.

635

His harden'd heart nor pray'rs nor threat'nings
move;

Fate, and the god, had stopp'd his ears to love.

⁹⁷ Vd. p. 167 ss.

La disillusione arriva implacabile quando si presenta la nutrice lamentando, in un passo di sola invenzione marloviana, la scomparsa del piccolo Ascanio, ovvero Cupido; la regina, furente, maledice la nutrice incalzandola, «O cursed hagge and false dissembling wretch!», «strega maledetta, sciagurata ingannatrice». E nemmeno la rincuora veder arrivare la sorella; al contrario, triste in viso, Anna ritorna riportando la notizia della partenza dei troiani. Nel racconto di Anna, Marlowe segue, non *verbatim*, i vv. 437-439 del libro IV:

V, i, 225-240

DIDO

My sister comes, I like not her sad lookes. 225

Enter Anna.

ANNA

Before I came, *Aeneas* was aboutd,

And spying me, hoyst up the sailes amaine:

But I cride out, *Aeneas*, false *Aeneas* stay.

Then gan he wagge his hand, which yet held up, 4, 437-439

Made me suppose he would have heard me 230 *Talibus orabat, talisque miserrima fletus*
speake: *fertque refertque soror. sed nullis ille mouetur*

Then gan they drive into the Ocean, *fletibus aut uoces ullas tractabilis audit*

Which when I viewd, I cride, *Aeneas* stay,

Dido, faire *Dido* wils *Aeneas* stay:

Yet he whose hearts of adamant or flint,

My teares nor complaints could mollifie a whit: 235

Then carelesly I rent my haire for grieve,

Which seene to all, though he beheld me not,

They gan to move him to redresse my ruth,

And stay a while to heare what I could say,

But he clapt under hatches saild away. 240

A questo punto Marlowe inserisce il lamento, oramai folle, di Didone che sfocia quasi in infantile fantasticheria. Nulla di tutto ciò è presente in Virgilio, mentre, come già si è visto altrove, sono ovidiane le immagini mitiche cui Marlowe fa ricorso:

V, i, 241-250

DIDO

O*Anna*, *Anna*, I will follow him.

ANNA

How can ye goe when he hath all your fleete?

DIDO

Ile frame me wings of waxe like *Icarus*,

And ore his ships will soare unto the Sunne,

That they may melt and I fall in his armes: 245

Or els Ile make a prayer unto the waves,

That I may swim to him like *Tritons* neece:

O *Anna*, fetch *Arions* Harpe,

That I may tice a Dolphin to the shoare,

And ride upon his backe unto my love 250

La vicenda mitica di Icaro è narrata da Ovidio (*met.* 8, 183 ss.), quella di Tritone in *met.* 8, 143 s.

Continua la fantasticheria fino al v. 261, quando la sorella la riporta alla realtà. È a questo punto che, irrevocabilmente, Didone decide di ricorrere al suicidio; meno meditata appare questa scelta in Marlowe (dove sono assenti peraltro i sacrifici di 4, 453-455 che, in Virgilio, sono presagio di triste destino):

V, i, 262-270

ANNA

Ah sister, leave these idle fantasies,

Sweet sister cease, remember who you are.

DIDO

Dido I am, unlesse I be deceiv'd,

And must I rave thus for a runagate? 265 4, 450 s.

Must I make ships for him to saile away? *Tum uero infelix fatis exterrita Dido*

Nothing can beare me to him but a ship, 450

And he hath all my fleete, what shall I doe *mortem orat.*

But dye in furie of this oversight? 4, 474-476

I, I must be the murderer of my selfe: 270 *Ergo ubi concepit furias euicta dolore*

No but I am not, yet I will be straight *decreuitque mori, tempus secum ipsa*

modumque 475

exigit

Come in Virgilio, dunque, si rivolge alla sorella, fingendo nel volto i veri intenti, e la manda a chiamare la maga custode del tempio delle Esperidi, per sacrificare i ricordi di Enea. La ripresa testuale è vicina in questo caso:

V, i, 272-273

4, 476-479

Anna be glad, now have I found a meane

et maestam dictis adgressa sororem

To rid me from these thoughts of Lunacie

consilium uultu tegit ac spem fronte serenat:

'inueni, germana, uiam (gratare sorori)

quae mihi reddat eum uel eo me soluat amantem.

«To rid me from these thoughts of Lunacie» pare alludere anche a *promittit soluere mentes* (4, 487, vd. *Infra*).

Marlowe riduce in metà pentametro, «non lontano da qui», la descrizione geografica virgiliana che denota il luogo di residenza della maga:

V, i, 274

Not farre from hence

4, 480-482

Oceani finem iuxta solemque

cadentem

ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus

Atlas

axem umero torquet stellis ardentibus

aptum.

E ancora comprime in soli quattro versi la descrizione della maga e i primi preparativi per il sacrificio; i dettagli virgiliani sono riassunti e appena delineati in Marlowe:

V, i, 275-278

There is a woman famoused for arts,
Daughter unto the Nymphs Hesperides,
 Who wild me sacrificize his ticing reliques:
 Goe Anna, bid my servants bring me fire.

4, 483-88; 494-498

275 *hinc mihi Massylae gentis monstrata sacerdos,*
Hesperidum templi custos, epulasque draconi
quae dabat et sacros seruabat in arbore ramos,
 485

spargens umida mella soporiferumque papauer.

haec se carminibus promittit soluere mentes

quas uelit, ast aliis duras immittere curas,

[...]

tu secreta pyram tecto interiore sub auras

erige, et arma uiri thalamo quae fixa reliquit

495

impius exuiasque omnis lectumque iugalem,

quo perii, super imponas: abolere nefandi

cuncta uiri monimenta iuuat monstratque sacerdos.

Il già considerato aggettivo «ticing», «seducente, allettante», questa volta connota gli oggetti lasciati indietro da Enea, «his ticing reliques», che rende in modo connotativo *cuncta uiri monimenta*.

Con uno scarto rispetto al testo virgiliano, ora Marlowe fa entrare in scena Iarba a chiedere il suo «guiderdone» per il suo «vero amore». Anche a lui, Didone ordina quanto in Virgilio è invece ingiunto alla sorella e alle ancelle: Iarba quindi aiuta la regina a disporre la pira.

V, i, 279-291

Enter Iarbus.

IARBUS

How long will *Dido* mourne a strangers flight,

That hath dishonord her and *Carthage* both? 280

How long shall I with grieve consume my
daies,

And reape no guerdon for my truest love? 4, 494-498

[Enter Attendants with wood and fire.]

DIDO

Iarbus, talke not of *Aeneas*, let him goe,

Lay to thy hands and helpe me make a fire,

That shall consume all that this stranger left, 285

For I entend a private Sacrifice,

To cure my minde that melts for unkind love. 4, 504-507

IARBUS

But afterwards will *Dido* graunt me love?

DIDO

I, I, *Iarbus*, after this is done,

None in the world shall have my love but 290

thou:

[They make a fire]

So, leave me now, let none approach this place.

Exit

Rimasta sola, Didone si rivolge in prosopopea alle «ticing reliquies», come si trattassero appunto della personificazione di Enea. Marlowe, nella sua apostrofe rende, con effetti iperbolici, che amplificano il *pathos* teatrale, ciò che invece è solo diegesi in Virgilio.

V, i, 292-301

Now *Dido*, with these reliques burne thy selfe,

And make *Aeneas* famous through the world,

For perjurie and slaughter of a Queene:

Here lye the Sword that in the darksome Cave 295

He drew, and swore by to be true to me,

Thou shalt burne first, thy crime is worse then his;

Here lye the garment which I cloath'd him in,

When first he came on shoare, perish thou to:

These letters, lines, and perjur'd papers all,

Shall burne to cinders in this pretious flame

4, 507-509

super exuias ensemque relictum

effigiemque toro locat haud ignara futuri.

stant arae circum et crinis effusa sacerdos.

4, 646-650

ensemque recludit

Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.

hic, postquam Iliacas uestis notumque cubile

conspexit, paulum lacrimis et mente morata

incubuitque toro dixitque nouissima uerba

Ampliando la descrizione gli oggetti posti sul rogo, Marlowe pare saldare i vv. 4, 507-509 con 4, 646-650 dove Didone vede per l'ultima volta il letto e i vestiti lasciati da Enea e con la spada, dono di lui, triste visione cui segue, nell'*Eneide*, il suicidio, con il colpo dato dalla stessa spada, «donata non per questo uso». Come già aveva fatto, rivolgendosi ai remi, alle vele e alle sartie, ora Didone parla agli oggetti lasciati da Enea, la spada, i vestiti e – interessante aggiunta rinascimentale le lettere scritte⁹⁸ – le sue lettere. Degno di nota è questo uso teatrale della prosopopea: gli oggetti diventano quasi, in metonimia, personificazione di Enea.

Dunque, seguendo il dettato virgiliano, Didone si rivolge agli dèi. Nell'*Eneide* due sono le invocazioni; la prima, appunto, sulla pira appena accesa, dove la regina chiama a gran voce «trecento volte gli dèi dell'Erebo» (4, 510 s.); la seconda, più di cento versi dopo, (4, 607-624) nell'ultimo grido che invoca la vendetta dei posterì e la maledizione sui profughi troiani. Marlowe salda le due invocazioni, rendendo il suicidio immediatamente conseguente all'accensione della pira e saltando così la lunga *ekphrasis* virgiliana (*Nox erat...*, 4, 523-529) che, raffigurando la notte prima della catastrofe, pone un interludio quasi corale prima della morte della regina. Sono tralasciati anche: una parte consistente delle riflessioni di Didone prossima alla morte, il secondo intervento, questa volta onirico, di Mercurio, (che, s'è visto, è stato in qualche modo anticipato da Marlowe) e, infine, la descrizione della partenza all'alba dei Troiani che Didone vede dall'alto.

V, i, 302-305	4, 510 s.
<u>And now ye gods that guide the starrie frame,</u>	<i>ter centum tonat ore <u>deos</u>, Erebumque Chaosque</i>
<u>And order all things at your high dispose,</u>	510
<u>Graunt, though the traytors land in Italy,</u>	<i>tergeminamque Hecaten, tria uirginis ora Dianae.</i>
<u>They may be still tormented with unrest</u>	305 4, 607-615
	<i><u>Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras,</u></i>
	<i><u>tuque harum interpretes curarum et conscia luno,</u></i>
	<i>nocturnisque Hecate triuiis ululata per urbes</i>
	<i>et Dirae ultrices et <u>di morientis Elissae,</u></i>

⁹⁸ Ricordano le lettere e tutte le cose che Ophelia vuole restituire ad Amleto (*Hamlet*, III, i, 93 ss., «My lord, I have remembrances of yours / That I have longed to re-deliver / I pray you now receive them»); anche qui si parla della fine di un amore.

*accipite haec, meritumque malis aduertite numen
et nostras audite preces. si tangere portus
infandum caput ac terris adnare necesse est,
et sic fata Iouis poscunt, hic terminus haeret,
at bello audacis populi uexatus et
armis 615*

«Guide the starrie frame, And order all things at your high dispose», nella consueta e possente predilezione marloviana per gli elementi cosmologici, vuol rendere, a mio avviso, l'appello al sole che si trova in Virgilio, *Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras, tuque harum interpret curarum*, e riassume, appunto in termini di ordinamento cosmologico, tutti gli attributi delle altre divinità menzionate nel testo latino.

Segue ora, parallelamente al testo virgiliano, la maledizione sui troiani e l'augurio del vendicatore, profezia, in Virgilio, di Annibale e delle guerre puniche: gli ultimi bellissimi versi dell'invocazione di Didone, ancora una volta sono lasciati in latino.

V, i, 306-309

And from mine ashes let a Conquerour
rise,

That may revenge this treason to a
Queene,

By plowing up his Countries with the
Sword

Betwixt this land and that be never
league⁹⁹,

Litora litoribus contraria, fluctibus
undas

Imprecor, arma armis; pugnent ipsique
nepotesque!

4, 622-629

tum uos, o Tyrii, stirpem et genus omne
futurum

exercete odiis, cinerique haec mittite
nostro

munera. nullus amor populis nec
foedera sunt.

exoriare aliquis nostris ex ossibus
ultor 625

qui face Dardanios ferroque sequare
colonos,

nunc, olim, quocumque dabunt se
tempore uires.

litora litoribus contraria, fluctibus

⁹⁹ «e che un guerriero sorga dalle mie ceneri per vendicare i torti di una regina arando con la spada le loro terre! Che mai sia pace tra questa e quella riva!».

undas

*imprecor, arma armis: pugnent ipsique
nepotesque.*

Marlowe pare saldare in «from mine ashes» sia *cineri* che *nostris ex ossibus*. «League» rende correttamente il senso giuridico di *foedera*. Originale e notevole appare poi la resa «by plowing up his Countries with the Sword», «arerà con la spada le sue terre» (reminiscente forse, invia inversa, del geronimiano *et conflagrunt gladios suos in vomeres*, Is. 2, 4?) di *qui face Dardanios ferroque sequare colonos* «perseguita col ferro e col fuoco i coloni dardani»; «to plough», «arare», riprende a livello semantico, il senso etimologico di *colonos*, ossia, «coltivatore». Questo il medesimo passo nelle traduzioni di Surrey e Dryden:

Trad. Surrey, IV, 836-843

No love nor league betwixt our peoples
be.

And of our bones some wrecker may
there spring,

With sword and flame that Troyans
may pursue.

And from hencefoorth, when that our
powr may stretch,
Our costes to them contrary be for aye,
840

I crave of God, and our streames to
their fluddes,

Armes unto armes, and offspring of
eche race

With mortal warr eche other may
fordoe.

Trad. Dryden, IV, 898-904

Nor league, nor love, the hostile nations
know!

Now, and from hence, in ev'ry future
age,

When rage excites your arms, and
strength supplies the rage,

900

Rise some avenger of our Libyan
blood,
With fire and sword pursue the perjur'd
brood;

Our arms, our seas, our shores, oppos'd
to theirs;

And the same hate descend on all our
heirs!

Le estreme parole della regina riprendono in latino l'ultimo discorso della Didone virgiliana, ancora a suggello della intima dipendenza tra i due testi:

V, i, 312 s.

Live false *Aeneas*, truest *Dido dyes*,
Sic, sic iuuat ire sub umbras.
[Throws herself into the flames.]

Come si vede, è marloviana la soluzione della morte, con Didone che non si uccide con la spada lasciatale da Enea, ma si getta tra le fiamme.

Come in Virgilio, poi, la prima reazione è quella della sorella che subito accorre. In due soli versi – davvero immediati – è reso il bellissimo lamento che invece si trova nell'*Eneide* (4, 672-685).

V, i, 314 s.

Enter Anna.

ANNA

O helpe *Iarbus*, *Dido* in these flames

Hath burnt her selfe, aye me, unhappie me!

4, 659 s.

et os impressa toro 'moriemur inultae,
sed moriamur' ait. 'sic, sic iuuat ire sub
umbras.

4, 672-677

audiit exanimis trepidoque exterrita cursu

unguibus ora soror foedans et pectora pugnīs

per medios ruit, ac morientem nomine clamat:

315 *hoc illud, germana, fuit? me fraude petebas?*

675

hoc rogos iste mihi, hoc ignes araeque parabant?

quid primum deserta querar?

Il finale è un lago di sangue, che, secondo l'interpretazione della maggior parte degli esegeti, smorza – sempre nei tratti al limite del caricaturale – invece che amplificare la tragicità della morte di Didone. È di *inventio* tutta marloviana. Accorso, si uccide subito Iarba:

V, i, 316-318

E lo segue – anche questo dato del tutto assente in Virgilio – Anna, disperata per la morte della sorella e trafitta dal suicidio dell'amato:

Riflessioni conclusive

Al termine del raffronto continuo, analitico e contrastivo tra *The Tragedie of Dido* e la sua fonte virgiliana, è opportuno ora soffermarsi in via sintetica sull'*ubi* e, soprattutto, sul *quomodo* questo rapporto di dipendenza si dispiega nell'opera, rinvenendo alcune costanti per non smarrirsi in analitiche selve oscure. Una volta delineata sommariamente, per così dire, la geografia dell'influenza dei versi latini nel dramma, si passerà dunque ad analizzare il portato della rielaborazione marloviana dei libri I, II e IV dell'*Eneide* nel suo dipanarsi tra riprese, citazioni e allusioni.

Su di un piano macroscopico, si osserva come siano l'inizio e la fine del «play» marloviano le sezioni più fortemente caratterizzate dalla fedeltà – anche a livello testuale – al dettato virgiliano. L'atto I vede, in particolare, riprodotti da vicino diversi momenti del libro I, come ad esempio il dialogo tra Venere e Giove, che al suo interno descrive anche la tempesta scatenata da Giunone¹⁰⁰; lo sbarco dei Troiani sulle coste cartaginesi¹⁰¹; l'incontro e il dialogo, ripreso in modo davvero aderente, tra Enea e la madre travestita da cacciatrice tiria; infine il discorso di Ilioneo, adattato e ripartito da Marlowe per esigenze drammatiche in una conversazione tra Iarba e i naufraghi troiani¹⁰². Soltanto l'atto V dimostra un'eguale aderenza all'intreccio virgiliano; qui è ripreso essenzialmente il libro IV dal momento dell'avviso di Mercurio che rammenta la partenza ad Enea¹⁰³, cui seguono – parallelamente ripresi – i preparativi per la navigazione e il travaglio tragico della regina, travaglio che si tramuta in ira sferzante nel dialogo con Enea¹⁰⁴ e si scioglie sulla pira del suicidio¹⁰⁵. L'atto II è sostenuto da una corrispondenza più tenue con il testo latino, nella ripresa dell'incontro tra Enea e Didone¹⁰⁶ e del lungo racconto della caduta di Troia, basato sull'intero libro II dell'*Eneide*¹⁰⁷. Maggiormente segnati dall'*inventio* marloviana sono invece gli

¹⁰⁰ Vd. p. 112 ss.

¹⁰¹ Vd. p. 123 ss.

¹⁰² Vd. p. 139 ss.

¹⁰³ Vd. p. 255 ss.

¹⁰⁴ Vd. p. 262 ss.

¹⁰⁵ Vd. p. 282 s.

¹⁰⁶ Vd. p. 151.

¹⁰⁷ Vd. pp. 155-187.

atti III e IV. Nel primo dei due, l'aderenza più prossima al libro IV si ha nel patto tra Venere e Giunone riguardo al *coniugium fatale*¹⁰⁸; si hanno inoltre lievi tangenze nella descrizione della caccia¹⁰⁹. L'atto quarto, il cui fulcro è il fallito tentativo di una prima partenza – tutta marloviana – dei Troiani (dove sono vagamente disposti elementi virgiliani), vede la sua massima adesione, ancora al libro IV, con la messa in scena del sacrificio di Iarba¹¹⁰.

Il rapporto metafrastico¹¹¹ con il testo dell'*Eneide*, dunque. Sebbene *Dido* non nasca come traduzione *tout court*, è innegabile che alcuni passi dell'opera si avvicinino davvero allo *status* di versione. È tuttavia importante ricordare che essa resta pur sempre dramma in prima istanza; con la traduzione vera e propria («line-for-line»), lo si è visto, Marlowe si era cimentato in *All Ovids Elegies* e in *Lucans firste Booke*, dando prova, malgrado alcuni sporadici vistosi errori d'interpretazione, di una sorprendente (visti i canoni metafrastici del tempo) maturità linguistica e coscienza metrica nell'atto del *vertere*. Premesso ciò, anche per *Dido*, si può parlare in taluni frangenti di μεταφράζειν, nel senso etimologico di «trasferimento» da una lingua all'altra. E questo trasferimento – *transfere*¹¹² è del resto il termine alla base del verbo inglese «translate», che designa il tradurre – si fa ancora più marcato ed emblematico in questo caso, visto che il passaggio non è soltanto da una lingua ad un'altra (e non soltanto da una lingua sintetica ad una analitica), bensì anche da un genere letterario, l'*epos*, ad un altro, il dramma. In diversi casi, nella sua resa mimetica del testo latino, come suggerisce icasticamente Austin nel suo commento¹¹³ al libro I, Marlowe «leaves the distinguished army of Virgilian translators panting», lascia cioè «in affanno le distinte schiere di traduttori virgiliani», soprattutto per merito della fluida dinamicità del suo «potente» «blank verse», «Marlowe's mighty line» appunto (secondo la nota definizione di Ben Jonson). Esempi calzanti di questo *mos*

¹⁰⁸ Vd. p. 206.

¹⁰⁹ Vd. p. 213 ss.

¹¹⁰ Vd. p. 228 ss.

¹¹¹ Per il lessico tecnico del *vertere* si rimanda in particolare a Traina 1989; Mounin 1965; Renier 1989.

¹¹² Termine che designa la traduzione a Roma dal II sec. d.C.; dal participio *translatus* deriva il mediolatino *translatate*, mentre il «tradurre» italiano (così come il «traduire» francese) deriva da un fraintendimento umanistico (L. Bruni) di un passo di Gellio.

¹¹³ Austin 1971, 124, dove riprende un'osservazione di G.S. Gordon.

interpretativus – evidenziato nel commento con l'accostamento a tali passi della traduzione cinquecentesca di Surrey e quella settecentesca di Dryden – si possono a buon conto ravvisare, citando soltanto i casi più lampanti, nella replica di Giove a Venere («Content thee *Cytherea* in thy care ...», *Dido*, I, i, 82-108 che riprende *Aen.* 1, 257-279, *parce metu Cytherea...*)¹¹⁴; nel lungo scambio tra Enea e Venere (*Dido*, I, i, 183-248, che riprende *Aen.* 1, 321-409)¹¹⁵; ancora, nel discorso dei Troiani a Iarba (*Dido* I, ii, 4-16; 20-31; 34-37, che riprende le parole di Ilioneo in *Aen.* 1, 522-41)¹¹⁶; nell'atto V poi, l'apostrofe di Mercurio ad Enea («Why cosin, stand you building Cities here ...», *Dido*, V, i, 27-38, che riprende *Aen.* 4, 256-76)¹¹⁷; ed infine parti del dialogo tra Enea e Didone (ad esempio *Dido*, V, i, 156-173, «thy mother was no Goddesses ...» che riprende *Aen.* 4, 365-84, *nec tibi diua parens...*)¹¹⁸. Se si vogliono rinvenire delle costanti¹¹⁹ in questa, che potremmo definire, rielaborazione metafrastica, si osserva che Marlowe di norma è assai fedele alla lettera, pur riuscendo a rendere l'esametro in vibrante poesia drammatica; a volte salta vocaboli, a volte ne connota o ne aggiunge altri in modo funzionale alla trasposizione teatrale e, soprattutto, secondo la sua personale caratterizzazione stilistica del testo: già in *Dido*, s'è notato, si scorgono i germi dello stile del Marlowe più maturo e conosciuto, anzi, proprio *Dido* si dimostra laboratorio e fucina di versi nello sviluppo dello stile drammatico marloviano. La versione non è altresì esente da possibili errori interpretativi: gli esempi più significativi rimangono, a mio avviso, la mancata traduzione di *multa hostia* come singolare collettivo¹²⁰ in I, i, 202 «with mountaine heapes of milke white Sacrifize» che rende in modo assai marloviano e caratterizzante *Aen.* 1, 334, *multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra*; e ancora, se non si vuole ipotizzare diversa lettura, «in thine ears» per *per auras* (e non *ures*) in *Dido* V, i, 32 s. che “traduce” *Aen.* 4, 270.

¹¹⁴ Vd. p. 117 ss.

¹¹⁵ Vd. p. 128 ss.

¹¹⁶ Vd. p. 139 ss.

¹¹⁷ Vd. p. 256 ss.

¹¹⁸ Vd. p. 268 ss.

¹¹⁹ Per esempi dettagliati, si rimanda ai passi citati.

¹²⁰ Vd. p. 129 ss.

Oltre il piano metafrastico, e molto più che poesia allusiva, ma palese σφραγίς di un'adesione al testo che a tratti prescinde da qualsiasi canone interpretativo o emulativo, sono poi gli otto versi del libro IV incastonati da Marlowe nel suo atto V (V, i, 136-138 = 4, 317-319, *Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam / Dulce meum, miserere domus labentis et istam, / Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem*¹²¹; V, i, 139 s. = 4, 360 s., *Desine meque tuis incendere teque querelis; / Italiam non sponte sequor*¹²²; V, i, 308 s. = 4, 628 s., *Litora litoribus contraria, fluctibus undas / Imprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotesque*¹²³; e, infine, le ultime parole di Didone, *Sic, sic iuuat ire sub umbras*¹²⁴, V, i, 313 = 4, 660). Il significato di queste citazioni è stato variamente interpretato e oscilla tra il timore del poeta inglese di misurarsi con vertici così alti della poesia del suo modello, e – più probabilmente – la volontà di suggellare in modo sublime l'*achmè* tragica raggiunta dal dramma nei punti in cui sono inseriti questi versi.

«Il *vertere* è un aspetto dell'*imitatio*, che è a sua volta il presupposto dell'*aemulatio*», con queste parole, Traina¹²⁵, ricordando Quintiliano, che afferma che *imitari* deve essere *contendere potius quam sequi* (inst. 10, 2, 9), ci conduce agli altri piani del rapporto tra *Dido* e l'*Eneide*. Se per alcuni passi si può infatti parlare di *versio*, è altresì vero che pressoché tutta la tragedia marloviana è intrisa di riferimenti e allusioni al testo virgiliano: l'*imitatio* è pertanto manifesta, dichiarata e cosciente nell'interezza della rielaborazione.

Un più immediato aspetto dell'*imitatio* è la parafrasi: non vi sarebbe quasi necessità di riportare esempi concreti; sotto il vessillo di parafrasi, nel senso più consono di riscrittura, si può infatti collocare gran parte dell'opera di Marlowe, che, consapevolmente, («avendo costantemente l'*Eneide* sott'occhio»¹²⁶ dice T.S. Eliot), allude a Virgilio e riassume ciò che non traduce e ciò che non inventa. Il caso più indicativo di questa pratica, in verità connotato per molti aspetti

¹²¹ Vd. p. 266.

¹²² Vd. p. 267.

¹²³ Vd. p. 281 ss.

¹²⁴ Vd. p. 282.

¹²⁵ Traina 1989, 98.

¹²⁶ Eliot 1920, trad. it, 389.

dall'*aemulatio*, è il racconto della caduta di Troia che occupa quasi tutto l'atto II (così come il libro II dell'*Eneide*): qui Marlowe riduce, per ovvi motivi drammatici, a circa 200 gli 800 versi virgiliani della narrazione di Enea, di molto riassumendo e rielaborando il testo originale. Spiccano – e qui davvero si può parlare di *aemulatio* – la coloritura che Marlowe infonde nella sua rielaborazione e il tono che si fa più efferato, sanguinolento e marloviano per antonomasia, in particolare nella descrizione della straziante uccisione di Priamo ad opera di Pirro¹²⁷.

Altro effetto dell'*imitatio* cosciente (o «a tratti semicosciente o addirittura inconscia»¹²⁸) è la libera disposizione in *Dido* di elementi virgiliani che appartengono a diversi *loci* dell'intero poema virgiliano, sintomo, questo, dell'immensa familiarità di Marlowe con l'*Eneide*. Un esempio calzante – tra i tanti – di tale operazione è rappresentato dalla ripresa di 1, 324 (*aut spumantis apri cursum clamore prementem*) che in Virgilio segue la descrizione del travestimento di Venere (e lì Marlowe omette d'inserirlo), con I, i, 208 («overtake the tusked bore in chase») che pure, ma in contesto diverso, segue la descrizione di un abbigliamento venatorio¹²⁹.

Sempre all'*imitatio* si ascrive una ripresa – anche questa non saprei definire quanto conscia – di elementi virgiliani sul piano stilistico, quali, ad esempio, la mimesi semantica nell'immagine di “solcare” (letteralmente “arare”) il mare, immagine che Virgilio introdusse nella lingua poetica latina e, verosimilmente, Marlowe in quella inglese¹³⁰; ancora, la mimesi lessicale nella *iunctura* delle “mille navi” mandate a Troia¹³¹, che Marlowe, attraverso Virgilio (passato al vaglio di Ovidio), acquisisce in *Dido* e riprende più volte in *Tamburlaine* e *Doctor Faustus* (nel celeberrimo monologo ad Elena); ancora, il calco lessicale, ad esempio l'uso poetico, che ricorre più volte, dell'aggettivo sostantivato «deepe» ad indicare il mare profondo, equipollente del latino *altus*.

¹²⁷ Vd. p. 183 ss.

¹²⁸ Lausberg 1969, 265.

¹²⁹ Vd. p. 131 ss.

¹³⁰ Vd. p. 133 ss.

¹³¹ Vd. p. 167 ss.

Ad un livello più sottile di *imitatio* stilistica nei confronti del poeta dell'*Eneide*, credo poi si possano riferire alcune caratteristiche dell'*ornatus* di Marlowe, il cui stile trova in quest'opera giovanile la sua fucina di elaborazione formale: mi riferisco alla ripresa dei tropi e delle *figurae elocutionis* e in particolare alla scelta dei tropi che contribuiscono a rendere ciò che in retorica è definito come straniamento. Nella tensione verso uno stile "sublime" Virgilio fa ricorso a tropi per creare lo straniamento che «coinvolge i sensi del lettore, ne impregna la mente, accende le sue reazioni»¹³²; forse il mezzo più immediato e semplice che, nella poesia dell'*Eneide*, riesce a veicolare questo «effetto psichico che l'imprevisto e l'inatteso, come fenomeno del mondo esterno, esercita sull'uomo»¹³³ è la figura grammaticale dell'enallage (o *Hypallage*), che consiste nello «spostamento grammaticale (e quindi anche semantico) della relazione di un aggettivo»¹³⁴. Nel nuovo stile epico virgiliano «più ancora che dal metro e dalla catena dei suoni, l'empito del sublime [viene] dalla forma della frase, dall'abbinamento delle parole, dalla tensione dei costrutti verbali, dalla retorica dell'elocuzione materiale»¹³⁵. Ora, l'enallage, così come altri costrutti metonimici, risulta anche uno dei meccanismi stilistici preferiti da Marlowe¹³⁶; ma c'è dell'altro: lo stile marloviano *tout court* sembra tendere senza remissione al perenne straniamento del lettore (e del pubblico), e questo, soprattutto in virtù del massiccio uso del tropo dell'iperbole e, appunto, dell'enallage. Come si è notato, questo stile "straniante" diviene parte effettiva dell'arte teatrale marloviana, pregna di «savage humour» secondo la nota definizione eliotiana¹³⁷ e accostata, nei suoi effetti stranianti, alla «Verfremdung» del teatro novecentesco di Brecht.

Doppio è poi, a mio avviso, lo straniamento che si avverte in *Dido*. Il primo è retorico, e di questo si è detto; il secondo invece riveste la trattazione degli elementi dell'epica virgiliana. Come si è infatti notato nel commento, il tono

¹³² Conte 2002, 16.

¹³³ Lausberg 1969, 60.

¹³⁴ *Ibid.*, 169.

¹³⁵ Conte 2002, 62.

¹³⁶ Cf. ad es. 13 s.

¹³⁷ Cf. Eliot 1920.

grave e maestoso dell'argomento virgiliano è del tutto assente nella versione teatrale, anzi, a tratti si ha quasi l'impressione di passare *ex abrupto* dal registro epico ad uno *burlesque*. Questo sentore si avverte in modo estremo nella caratterizzazione dei protagonisti (Enea perde quasi tutti i suoi tratti da eroe, mentre Didone oscilla tra *naïveté* e *coquetterie*) e degli dèi, abbassati in toni spesso caricaturali.

Tra le *figurae elocutionis* spicca in Marlowe – in modo quasi ossessivo in quest'opera giovanile – l'allitterazione, cara in verità a Virgilio come a quasi tutti i poeti latini. Un esempio mirabile si ha nel v. I, i, 220 s. «with twise twelve Phrigian ships I plowed the deepe / And made that way my mother *Venus* led»¹³⁸.

L'*inventio*, infine. Si sono messi in luce prima dell'analisi dell'opera tutti i momenti in cui Marlowe crea autonomamente da Virgilio: giova ora fare una considerazione. In quasi tutti questi casi, valga come esempio eccellente il prologo, con Giove che vezzeggia Ganimede¹³⁹, si parla sì di libera creazione, tuttavia molto spesso si deve parlare anche di *inventio*, appunto, nel senso etimologico del termine, ossia, processo creativo non disgiunto dal «ritrovamento per mezzo della memoria (analogamente alla concezione platonica del sapere)»¹⁴⁰: ogni qualvolta Marlowe “inventa” lo fa in modo funzionale al senso dell'opera, alludendo molto spesso apertamente al testo virgiliano. A volte, come nel caso citato, ed anche nella descrizione di Enea architetto¹⁴¹ all'inizio dell'atto V o nel catalogo di corteggiatori¹⁴² di Didone nell'atto III, si constatano casi di una estrema “dicotomia versificatoria” tra i due testi: partendo da un solo verso virgiliano, Marlowe sviluppa, caratterizzandola, un'intera scena.

In conclusione *The Tragedie of Dido Queene of Carthage*, nel suo ruolo di mediazione tra Virgilio e il Teatro Elisabettiano, tra *epos* e dramma, tra accademia e palcoscenico, si rivela come intarsio prezioso di multiformi riferimenti al testo classico che la ispira, riferimenti che si dispiegano nelle varieghe sfumature dell'*imitatio*, dal *vertere*, alla parafrasi, all'allusione poetica,

¹³⁸ Vd. p. 133 s.

¹³⁹ Vd. p.107 s.

¹⁴⁰ Lausberg 1969, 30.

¹⁴¹ Vd. p. 253 s.

¹⁴² Vd. p. 203 s.

all'*aemulatio* e all'*inventio*. E qui, in questo costante, serrato e iridescente processo di *imitatio*, come si è visto, risiede la sua principale grandezza, nell'elaborazione, ossia, di uno stile che, partendo dal patrimonio poetico della classicità (che tutto si specchia nei versi virgiliani), s'irradia nel teatro moderno e nella tradizione letteraria europea.

**Shakespeare allude a Virgilio attraverso Marlowe:
il «Player's speech» in *Hamlet* II, ii.**

L'esempio più macroscopico, sul piano intertestuale, di come *The Tragedie of Dido Queene of Carthage* funga da catalizzatore del patrimonio virgiliano e lo irradi nella cultura letteraria coeva è senza dubbio rappresentato dal discorso del capocomico, il cosiddetto «Player's Speech» (II, ii, 440-524) degli attori girovaghi giunti ad Elsinore. Se, come da molti dettagli pare probabile, è la *Dido* marloviana l'immediato referente shakespeariano, questo passo ci fornisce altresì divertenti e significative note circa la fortuna della tragedia.

Dato il benvenuto agli attori, il principe Amleto fa richiesta di un «discorso appassionato» per «saggiare la qualità» dei teatranti:

Hamlet II, ii, 435-439

HAMLET

Masters, you are all welcome. We'll e'en
to't like French falconers, fly at any thing we see:
we'll have a speech straight: come, give us a taste
of your quality; come, a passionate speech.

FIRST PLAYER

What speech, my lord?

E qui il principe fa rappresentare dal discorso dell'attore, in termini di mitica poliorcetica (la presa di Troia e la morte del suo re per mano di uno spietato nemico e, soprattutto, il disperato dolore di Ecuba), la sua tragedia personale, ossia, l'uccisione del padre, il re Amleto per l'infida e crudele azione di Claudio e l'acquiescenza della madre – quanto diversa da Ecuba – alle nuove nozze

incestuose. Per creare la sovrapposizione tra il corpo del re Amleto e la città di Troia, vinta con l'inganno, e "uccisa" assieme al suo re Priamo, Shakespeare si affida al ricordo del «discorso di Enea a Didone», «e di questo, specialmente quando egli parla del massacro di Priamo» presente in un altro «play», «che non fu messo in scena, se non forse una volta» poiché troppo raffinato, «caviare», per le moltitudini. Oltre al dato del racconto di Enea della morte di Priamo, per di più presente in un dramma, anche la menzione – forse ironica – della scarsa fortuna pare riferire il passo al «play» marloviano.

Hamlet II, ii, 439-455

HAMLET

I heard thee speak me a speech once, but it was never acted; or, if it was, not above once; for the play, I remember, pleased not the million; 'twas caviare to the general: but it was – as I received it, and others, whose judgments in such matters cried in the top of mine – an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning. I remember, one said there were no sallies in the lines to make the matter savoury, nor no matter in the phrase that might indict the author of affectation; but called it an honest method, as wholesome as sweet, and by very much more handsome than fine. One speech in it I chiefly loved: 'twas Aeneas' tale to Dido; and thereabout of it especially, where he speaks of Priam's slaughter

È lo stesso Amleto che inizia a declamare il discorso. Curiosamente, in un sintomatico *lapsus* di memoria, cita quasi un verso marloviano (che traduce Virgilio, 4, 367) che fa parte dell'apostrofe irata di Didone ad Enea.

Hamlet II, ii, 455-472

if it live in your memory, begin
 at this line: let me see, let me see
 The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast,
 it is not so. It begins with Pyrrhus –
The rugged Pyrrhus, he whose sable arms,
 Black as his purpose, did the night resemble
 When he lay couched in the ominous horse,
 Hath now this dread and black complexion smear'd
 With heraldry more dismal; head to foot
 Now is he total gules; horribly trick'd
 With blood of fathers, mothers, daughters, sons,
 Baked and impasted with the parching streets,
That lend a tyrannous and damned light
To their lord's murder: roasted in wrath and fire,
 And thus o'er-sized with coagulate gore,
 With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus
 Old grandsire Priam seeks.
 So, proceed you.

Nel riprendere i dettagli di Marlowe, come il sangue che cola dalle armi e la testa straziata di Palamede e la città in fiamme – già efferati e sanguinolenti – Shakespeare pare quasi accrescere (non solo «il figlio» ma «padri, madri, figlie, figli»), il senso del macabro e dell'orrore, forse per parodiare lo stile giovanile marloviano.

Ecco dunque il «Player»:

Hamlet II, ii, 474-503

Anon he finds him
 Striking too short at Greeks; his antique sword,
 Rebellious to his arm, lies where it falls,
 Repugnant to command: unequal match'd,
 Pyrrhus at Priam drives; in rage strikes wide;
But with the whiff and wind of his fell sword
The unnerved father falls. Then senseless Ilium,
 Seeming to feel this blow, with flaming top
 Stoops to his base, and with a hideous crash
 Takes prisoner Pyrrhus' ear: for, lo! his sword,
 Which was declining on the milky head
 Of reverend Priam, seem'd i' the air to stick:
 So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,

Dido V, i, 159

And Tygers of Hircania gave thee sucke

Dido II, i, 213-217

At last came Pirrhus fell and full of ire,
His harnesse dropping bloud, and on his speare
The mangled head of Priams yongest sonne,
 And after him his band of Mirmidons,
With balles of wilde fire in their murdering pawes,
Which made the funerall flame that burnt faire
Troy:
 All which hemd me about, crying, this is he.

Dido, II, i, 253-256

Which he disdaining whiskt his sword about,
And with the wind thereof the King fell downe:
 Then from the navell to the throat at once,
 He ript old *Priam*

And like a neutral to his will and matter,
 Did nothing.
 But, as we often see, against some storm,
 A silence in the heavens, the rack stand still,
 The bold winds speechless and the orb below
 As hush as death, anon the dreadful thunder
 Doth rend the region, so, after Pyrrhus' pause,
 Aroused vengeance sets him new a-work;
 And never did the Cyclops' hammers fall
 On Mars's armour forged for proof eterne
 With less remorse than Pyrrhus' bleeding sword
 Now falls on Priam.
 Out, out, thou strumpet, Fortune! All you gods,
 In general synod 'take away her power;
 Break all the spokes and fellies from her wheel,
 And bowl the round nave down the hill of heaven,
 As low as to the fiends!

Il richiamo più preciso in questo passo è senza dubbio il dettaglio del fendente della spada che fa cadere il vecchio re.

Altra allusione che pare stringente è Pirro che «fa a pezzi» (in Marlowe gli taglia le mani) il corpo di Priamo:

Hamlet II, ii, 508-524

FIRST PLAYER

But who, O, who had seen the mobled queen –

HAMLET

The mobled queen?

LORD POLONIUS

That's good; 'mobled queen' is good.

FIRST PLAYER

Run barefoot up and down, threatening the flames

With bisson rheum; a clout upon that head

Where late the diadem stood, and for a robe,

About her lank and all o'er-teemed loins,

A blanket, in the alarm of fear caught up;

Who this had seen, with tongue in venom steep'd,

'Gainst Fortune's state would treason have

pronounced:

But if the gods themselves did see her then

When she saw Pyrrhus make malicious sport

Dido II, i, 245

At which the franticke Queene

Dido II, i, 240-242

In mincing with his sword her husband's limbs,
The instant burst of clamour that she made,
Unless things mortal move them not at all,
Would have made milch the burning eyes of
heaven,
And passion in the gods.

Not mov'd at all, but smiling at his teares,
This butcher whil'st his hands were yet held up,
Treading upon his breast, strooke off his hands.

BIBLIOGRAFIA

I. EDIZIONI E COMMENTI

- Heyne-Wagner 1832** *P. Vergili Maronis Opera, varietate lectionis et perpetua adnotatione, illustratus a Chr.G. Heyne, Editio quarta, curavit G.P.E. Wagner, Vol. II, Leipzig, 1832.*
- Hirtzel 1900** *P. Vergili Maronis Opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Fredericus Arturus Hirtzel, Oxonii, 1900.*
- Greenough 1900** J. B. Greenough, *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, Boston, 1900.
- Sabbadini 1930** *P. Vergili Maronis Opera, Remigius Sabbadini recensuit, Vol. II, Aeneis, Romae, 1930.*
- Buscaroli 1932** Virgilio, *Il libro di Didone*, Testo con traduzione a fronte seguito da ampio commento interpretativo ed estetico, a cura di C. Buscaroli, Milano - Genova - Roma - Napoli, 1932.
- Pease 1935** *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, edited by A. S. Pease, Cambridge, Mass., 1935.
- Marmorale 1946** Virgilio, *Eneide. Libro I*, commento a cura di E.V. Marmorale, Firenze, 1946.
- Goelzer 1956** Virgile, *Énéide, Livres I-VI*, Texte établi par H. Goelzer et traduit par A. Bellessort, Paris, 1956⁸.
- Austin 1963** *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, edited with a commentary by R.G. Austin, Oxford, 1963².
- Austin 1966** *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*, with a commentary by R.G. Austin, Oxford, 1966².

- Williams 1966** Vergil, *Aeneid Books I-VI*, edited with Introduction and Notes by R.D. Williams, Bristol, 1966².
- Calzecchi Onesti 1967** Virgilio, *Eneide*, Introduzione e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino, 1967.
- Mynors 1969** *P. Vergili Maronis Opera, recognovit brevis adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors*, Oxonii, 1969 (reprinted, with corrections, 1972).
- Austin 1971** *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*, with a commentary by R.G. Austin, Oxford, 1971.
- Geymonat 1973** *P. Vergili Maronis Opera, post Remigium Sabbadini et Aloisium Castiglioni recensuit Marius Geymonat*, Augustae Taurinorum, 1973.
- Perret 1977** Virgile, *Énéide, Livres I-IV*, Texte établi et traduit par J. Perret, Paris, 1977.
- Paratore 1978-1983** Virgilio, *Eneide*, Traduzione di L. Canali, Commento di E. Paratore, 6 voll., Milano, 1978-1983.
- Gould-Whiteley 1981** Vergil, *Aeneid IV*, edited with Introduction, Notes and Vocabulary by H.E. Gould and J.L. Whiteley, Bristol, 1981².
- Oddone 1995** Virgilio, *Eneide*, Prefazione di B. Placido, introduzione e traduzione di E. Oddone, Milano, 1995.
- Goold 1999** Virgil, *Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, revised by G.P. Goold, Cambridge, Mass. - London, 1999.

MARLOWE → MANCHESTER

- Tucker Brooke 1910** *The Works of Christopher Marlowe*, edited by C.F. Tucker Brooke, Oxford, 1910.

Tucker Brooke 1930

C.F. Tucker Brooke, *The Life of Marlowe and The Tragedy of Dido Queen of Carthage*, London, 1930.

Wilcock 1966

C. Marlowe, *Teatro completo, La tragedia di Didone, regina di Cartagine, La prima parte di Tamerlano il Grande, La seconda parte di Tamerlano il Grande, L'Ebreo di Malta, La strage di Parigi, Edoardo II, La tragica storia del dottor Fausto*, a cura di J. R. Wilcock, Milano, 1966.

Oliver 1968

C. Marlowe, *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, edited by H.J. Oliver, «The Revels Plays», London, 1968.

Steane 1969

C. Marlowe, *The Complete Plays, Dido Queen of Carthage, Tamburlaine the Great, Doctor Faustus, The Jew of Malta, Edward the Second, The Massacre at Paris*, edited with an Introduction by J.B. Steane, London, 1969.

NEW PENGUIN

Bowers 1973

The Complete Works of Christopher Marlowe, edited by F. Bowers, 2 voll., Cambridge, 1973. seconda

D'Agostino 1983

C. Marlowe, *Il Dottor Faust*, a cura di N. D'Agostino, Milano, 1983.

Gill 1987

The Complete Works of Christopher Marlowe, edited by R. Gill, Vol. I, *All Ovids Elegies, Lucans First Booke, Dido Queene of Carthage, Hero and Leander*, Oxford, 1987.

II. STRUMENTI

EV

Enciclopedia Virgiliana, 6 voll., Roma, 1984-1991.

D.E.L.	A. Ernout, A. Meillet, <i>Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots</i> , Paris, 1979 ⁴ .
Fasciano	D. Fasciano, <i>Virgile concordance I, Églogues, Géorgiques, Énéide</i> , Roma -Montréal, 1982.
Forcellini	E. Forcellini, <i>Lexicon Totius Latinitatis</i> , 6 voll., Bononiae - Patavii, 1940.
G.D.L.I.	<i>Grande Dizionario della Lingua Italiana</i> , a cura di S. Battaglia e G. Bárberi Squarotti, 21 voll., Torino, 1961-2003.
Küner-Stegman	R. Küner, C. Stegman, <i>Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache</i> , 2 voll., München, 1962 ⁴ .
Leumann-Hofmann-Szantyr	M. Leumann, J.B. Hofmann, A. Szantyr, <i>Lateinische Grammatik</i> , 2 voll., München, 1972-1977 ² .
Liddell-Scott	<i>A Greek-English Lexicon</i> , compiled by H.G. Liddell and R. Scott, A New Edition Revised and Augmented by H.S. Jones, Oxford, 1940 ⁹ .
Löfstedt	E. Löfstedt, <i>Syntactica. Studien und Beiträge zur historischen Syntax des Lateins</i> , Vol. 1, Lund, 1942 ² .
Marouzeau	J. Marouzeau, <i>Traité de stylistique latine</i> , Paris, 1962 ² .
Merguet	<i>Lexikon zu Vergilius</i> , mit Angabe sämtlicher Stellen von H. Merguet, Leipzig, 1912.
Neue-Wagener	F. Neue, C. Wagener, <i>Formenlehre der lateinischen Sprache</i> , 4 voll., 1892-1905.
O.L.D.	<i>The Oxford Latin Dictionary</i> , edited by P.G.W. Glare, Oxford, 1982.
O.E.D.	<i>The Oxford English Dictionary</i> , first edited by James A.H. Murray, Henry Bradley, W.A. Craigie and C.T. Onions, combined with <i>A Supplement to the Oxford English Dictionary</i> ,

edited by R.W. Burchfield; second edition prepared by J.A. Simpson and E.S.C. Weiner, 20 voll., Oxford, 1989².

R.E.

Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, unter Mitwirkung zahlreicher fachgenossen herausgeben von Georg Wissowa, 81 voll., Stuttgart, 1893-1978.

Th.l.L.

Thesaurus linguae Latinae, Lipsiae, Voll. I-IX, 1900-...

Wetmore

Index Verborum Virgilianum, herausgeben und bearbeitet von M.N. Wetmore, New Haven, 1930.

III. BIBLIOGRAFIA VIRGILIANA UNISCI TUTTE BIBLIOGRAP

+ riggs

The reckoning

SCHIESARO SENECA, INTERTEXT, 2 VERGIL

Barchiesi 1994b

Bargetzi 1898

K. Bargetzi, *Dido in der Geschichte und in der Dichtung*, Wien, 1898.

Barchiesi 1994b

A. Barchiesi, *Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2,1 e Ovidio, Tristia II*, «MD», 31, 1994, 149-184.

Cartauld 1926

A. Cartauld, *L'Art de Virgile dans l'Énéide*, Paris, 1926.

Conte 2001

G.B. Conte, *Introduzione a Virgilio, Eneide*, traduzione di M. Ramous, commento a cura di G. Baldo, Venezia, 2001.

Conte 2002

G.B. Conte, *Virgilio, L'epica del sentimento*, Torino, 2002.

De Witt 1907

N. De Witt, *The Dido Episode as a Tragedy*, «Classical Journal», 2, 1906-07, pp. 283-288.

Farron 1993 **S. Farron, *Vergil's Aeneid, A poem of grief and love*, Leiden - New York - Köln, 1993.**

Forbes 1953

Forbes, C.A., *Tragic Dido*, «Classical Bulletin», 29, 1953, pp. 51-58.

Hamilton 1990

D.B. Hamilton, *Virgil and the Tempest, the Politics of Imitation*, Columbus, 1990.

Hardie 1986

P. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, 1986.

Hardie 1993

P. Hardie, *The epic successors of Virgil: a study in the dynamics of a tradition*, Cambridge, 1993.

- Hardie 1998** P. Hardie, *Virgil*, Oxford, 1998.
- Hardie 1999** *Virgil: Critical assessments of classical authors*, edited by P. Hardie, London - New York, 1999.
- Harrison 1990** *Oxford readings in Vergil's Aeneid*, edited by S. J. Harrison, Oxford, 1990.
- Heinze 1915 **R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig -Berlin, 1915³ (trad. it. *La tecnica epica di Virgilio*, traduzione di M. Martina, Bologna, 1996).**
- Hightet 1972** G. Hightet, *The Speeches in Virgil's Aeneid*, Princeton, 1972.
- Knight 1949** W.F.J. Knight, *Virgilio*, trad. it., Milano, 1949.
- La Penna 1985** A. La Penna, *Didone*, in *EV*, Vol. II, Roma, 1985.
- Martindale 1984** C. Martindale (ed.), *Virgil and his Influence: Bimillennial Studies*, Bristol, 1984.
- Martindale 1997** C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997.
- MORE MORE MARTINDALE!!!
- Melchionda 1986** M. Melchionda, *Itinerari virgiliani nella critica Inglese dal Cinquecento al Settecento*, in *La fortuna di Virgilio*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 24-26 ottobre 1983), Napoli, 1986, pp. 207-281.
- Monti 1981** R.C. Monti, *The Dido Episode and the Aeneid. Roman Social and Political Value in the Epic*, Leiden, 1981.
- Nitchie 1919** E. Nitchie, *Virgil and the English Poets*, New York, 1919.
- Ogle 1925** M.B. Ogle, *Vergil's Conception of Dido's Character*, «Classical Journal», 20, 1925-26, pp. 261-270.

Otis 1964 **B. Otis, *Virgil, A study in civilized poetry*, Oxford, 1964.**

Paratore 1961 E. Paratore, *Virgilio*, Firenze, 1961³.

Pease 1927 A.S. Pease, *Some Aspects of the Character of Dido*, «Classical Journal», 22, 1926-27, pp. 243-252.

Pellegrini 1984 A.L. Pellegrini, *The early Renaissance: Virgil and the Classical Tradition*, Binghamton, 1984.

Perosa 1986 S. Perosa, *Aspetti della fortuna di Virgilio nei paesi di lingua Inglese*, in *La fortuna di Virgilio* (vd. *supra*, Melchionda 1986), pp. 283-314.

Portale 1991 **R. Portale, *Virgilio in Inghilterra: saggi*, Pisa, 1991.**

Prescott 1927 H.W. Prescott, *The Development of Virgil's Art*, Chicago, 1927.

Quinn 1968 **K. Quinn, *Virgil's Aeneid, A Critical Description*, London, 1968.**

Quint 1989 MD

Quint 1993 Epic and empire: politics and generic form from Virgil to Milton, Princeton, 1993

Rudd 1990 N. Rudd, *Dido's Culpa*, in *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, edited by S.J. Harrison, Oxford - New York. 1990.

Wlosok 1976 A. Wlosok, *Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in *Studien zum antiken Epos*, **Herausgegeben von** H. Görgemanns und E.A. Schmidt, Meisenheim am Glan, 1976, pp. 228-250.

Wlosok 1993 A. Wlosok, *Preface to Virgil's Epic Technique* by R. Heinze, translated by H. and D. Harvey and F. Robertson, London, 1993.

Yeames 1913 H.H. Yeames, *The Tragedy of Dido*, «Classical Journal», 8, 1912-13, [Part I] pp. 139-150; [Part II] pp. 193-202.

IV. BIBLIOGRAFIA MARLOVIANA

Allen 1963 D.C. Allen, *Marlowe's Dido and the Tradition*, in *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in honour of H. Craig*, edited by R. Hosley, London, 1963, pp. 55-68.

Bakeless 1942 J. Bakeless, *The Tragicall History of Christopher Marlowe*, 2 voll., Cambridge, Mass., 1942.

Boas 1940 F.S. Boas, *Christopher Marlowe, A Biographical and Critical Study*, Oxford, 1940.

Bloom 1986 H. Bloom (ed.), *Christopher Marlowe*, New York - New Haven - Philadelphia, 1986.

Burgess 1993 A. Burgess, *A Dead Man in Deptford*, London, 1993 (trad. it. *Un cadavere a Deptford*, Milano, 1995).

Cole 1962 D. Cole, *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe*, Princeton, 1962.

Cope 1986 J.I. Cope, *Marlowe's Dido and the Titillating Children*, in *Christopher Marlowe*, edited by H. Bloom, New York - New Haven - Philadelphia, 1986, pp. 137-146.

Cutts 1958 J.P. Cutts, *Dido, Queen of Carthage*, «Notes and Queries», N. S., 5, 1958, pp. 371-374.

Eliot 1920 T.S. Eliot, *Some Notes on the "Blank Verse" of Christopher Marlowe*, in *The Sacred Wood*, London, 1920 (trad. it. *Osservazioni sul "Blank Verse" di Christopher Marlowe*, in *Opere, 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, 2001, pp. 384-386).

Ellis-Fermor 1927 U. Ellis-Fermor, *Christopher Marlowe*, London, 1927.

- Fintz Menascé 1971** E. Fintz Menascé, *Lettura di "The Tragedy of Dido Queen of Carthage" di Christopher Marlowe*, Milano, 1971.
- Friedrich 1888** J. Friedrich, *Die Didodramen des Dolce, Jodelle, und Marlowe in ihren Verhältnis zu einander und zu Vergils Aeneis*, Kempten, 1888.
- Gibbons 1968** B. Gibbons, *Unstable Proteus: Marlowe's The Tragedy of Dido Queen of Carthage*, in *Christopher Marlowe*, edited by B. Morris, London, 1968, pp. 25-46.
- Gill 1973** R. Gill, *Marlowe, Lucan, and Sulpitius*, «Review of English Studies», 24, 1973, pp. 401-413.
- Gill 1977** R. Gill, *Marlowe's Virgil: Dido Queene of Carthage*, «Review of English Studies», 28, 1977, pp. 141-155.
- Gill 1988** R. Gill, *Marlowe and the Art of Translation, in A Poet and a Filthy Playmaker: New Essays on Christopher Marlowe*, edited by K. Friedenreich, R. Gill and C.B. Kuriyama, New York, 1988, pp. 327-341.
- Godshalk 1971** W.L. Godshalk, *Marlowe's Dido, Queen of Carthage*, «ELH», 38, 1971, pp. 1-18.
- Greenblatt 1977** S.J. Greenblatt, *Marlowe and Renaissance Self-Fashioning*, in *Two Renaissance Mythmakers, Christopher Marlowe and Ben Jonson*, «Selected Papers from the English Institute», N. S., 1, 1975-76, edited by A. Kernan, Baltimore - London, 1977.
- Hattaway 1968** M. Hattaway, *Marlowe and Brecht*, in *Christopher Marlowe*, edited by B. Morris, London, 1968, pp. 95-112.
- Hendricks 1992** M. Hendricks, *Managing the Barbarian: The Tragedy of Dido, Queen of Carthage*, «Renaissance Drama», N. S., 23, 1992, pp. 165-188.

- Kinney 2000** C.R. Kinney, *Epic Transgression and the Framing of Agency in Dido Queen of Carthage*, «Studies in English Literature», 40, 2000, pp. 261-276.
- Knutowsky 1905** B. Knutowsky, *Das Dido-Drama von Marlowe und Nash*, Breslau, 1905.
- Kocher 1962** P.H. Kocher, *Christopher Marlowe: a Study of his Thought, Learning and Character*, New York, 1962².
- Leech 1963** C. Leech, *Marlowe's Humor*, in *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of H. Craig*, edited by R. Hosley, London, 1963, pp. 69-81.
- Leech 1986** C. Leech, *Christopher Marlowe, Poet for the Stage*, New York, 1986.
- Levin 1953** H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London, 1953².
- Martin 1980** R.A. Martin, *Fate, Seneca and Marlowe's Dido, Queen of Carthage*, «Renaissance Drama», N. S., 1980, 11, pp. 45-66.
- Matheson Wills 1937** M. Matheson Wills, *Marlowe's Role in Borrowed Lines*, «Publication of the Modern Language Association of America», 52, 1937, pp. 902-905.
- Merrian 2000** T. Merrian, *Marlowe and Nashe in Dido Queen of Carthage*, «Notes and Queries», N. S., 47, 2000, pp. 425-428.
- Morris 1968** B. Morris (ed.), *Christopher Marlowe*, London, 1968.
- Muir 1988** K. Muir, *Marlowe and Shakespeare*, in *A Poet and a Filthy Playmaker: New Essays on Christopher Marlowe*, edited by K. Friedenreich, R. Gill and C.B. Kuriyama, New York, 1988, pp. 1-12.

- Mulryne-Fender 1968** J.R. Mulryne, S. Fender, *Marlowe and the "Comic Distance"*, in *Christopher Marlowe*, edited by B. Morris, London, 1968, pp. 47-64.
- Pearce 1961** T.M. Pearce, *Evidence for Dating Marlowe's Tragedy of Dido*, in *Studies in the English Renaissance Drama*, edited by J.W. Bennet, O. Cargill and V. Hall, London, 1961, pp. 231-247.
- Poirier 1951** M. Poirier, *Christopher Marlowe*, London, 1951.
- Proser 1988** M.N. Proser, *Dido Queene of Carthage and the Evolution of Marlowe's Dramatic Style*, in *A Poet and a Filthy Playmaker: New Essays on Christopher Marlowe*, edited by K. Friedenreich, R. Gill and C.B. Kuriyama, New York, 1988, pp. 83-97.
- Riddel 1988** J.A. Riddel, *Ben Jonson and "Marlowe's Mighty Line"*, in *A Poet and a Filthy Playmaker: New Essays on Christopher Marlowe*, edited by K. Friedenreich, R. Gill and C.B. Kuriyama, New York, pp. 37-48.
- Purkiss 1998** D. Purkiss, *The Queen on stage: Marlowe's Dido Queen of Carthage and the Representation of Elizabeth I*, in *A Woman Scorn'd, Responses to the Dido Myth*, edited by M. Burden, London, 1998.
- Rossi 2001** E. Rossi, *L'universo emotivo di Enea e Didone in "The Tragedy of Dido, Queene of Carthage" di Christopher Marlowe*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di A. Grilli e A. Simon, Vol. I, *Performance e teatro di parola*, Pisa, 2001, pp.143-161.
- Rowse 1964** A.L. Rowse, *Christopher Marlowe, A Biography*, London, 1964.
- Seaton 1959** E. Seaton, *Marlowe's Light Reading*, in *Elizabethan and Jacobean Studies Presented to F.P. Wilson*, edited by H. Davis and H. Gardner, Oxford, 1959, pp. 17-35.
- Shepherd 1999** S. Shepherd, *Representing "Women" and Males: Gender Relations in Marlowe*, in

Christopher Marlowe, edited and introduced by R. Wilson, London - New York, 1999.

- Smith 1940** M.B. Smith, *Marlowe's imagery and the Marlowe Canon*, Philadelphia, 1940.
- Smith 1977a** M.E. Smith, "Love Kindling Fire", *A study of Christopher Marlowe's The Tragedy of Dido Queen of Carthage*, «Salzburg studies in English literature under the direction of Professor E.A. Stürzl; Elizabethan and Renaissance Studies », 63, Salzburg, 1977.
- Smith 1977b** M.E. Smith, *Staging Marlowe's Dido Queene of Carthage*, «Studies in English Literature», 17, 1977, pp. 177-190.
- Steane 1965** J.B. Steane, *Marlowe, A Critical Study*, Cambridge, 1965.
- Thomas-Tydeman 1994** *Christopher Marlowe: The Plays and their Sources*, edited by V. Thomas and W. Tydeman, London - New York, 1994.
- Turner 1984** W.C. Turner, *Love and the Queen of Carthage: A Look at Marlowe's Dido*, «Essays in Literature», 2, 1984, pp. 3-8.
- Wilson 1999** R. Wilson (ed.), *Christopher Marlowe*, London - New York, 1999.
- Zanco 1937** A. Zanco, *Christopher Marlowe, Saggio critico*, Firenze, 1937.

V. ALTRA BIBLIOGRAFIA

- Axton 1977** M. Axton, *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, London, 1977.
- Bachtin 1997** M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino, 1997, pp. 445-496.
- Baldwin 1944** T.M. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*, 2 voll., Chicago, 1944.

- Bawcutt 1976** P. Bawcutt, *Gavin Douglas. A Critical Study*, Edinburgh, 1976.
- Bailey 1923** *The legacy of Rome*, edited by C. Bailey, with an introduction by H. H. Asquith, Oxford, 1923.
- Benjamin 1980** W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it., Torino, 1980.
- Bergen 1935** *Lydgate's Troy Book*, edited by H. Bergen, Oxford, 1935.
- Bevington 1968** D. Bevington, *Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning*, Cambridge, Mass., 1968.
- Black 1994** J. Black, *Hamlet hears Marlowe; Shakespeare reads Virgil*, «Renaissance and Reformation», 18/4, 1994, 17-28.
- Boas 1914** F.S. Boas, *University Drama in the Tudor Age*, Oxford, 1914.
- Boas 1950** F.S. Boas, *Queen Elizabeth in Drama and related studies*, London, 1950.
- Boitani 1988** P. Boitani, *Surrey*, in *EV*, Vol. IV, Roma, 1988.
- Bolgar 1954** R.R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, Cambridge, 1954.
- Bono-Tessitore 1998** P. Bono, M.V. Tessitore, *Il mito di Didone, avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, 1998.
- Bowra 1945** C.M. Bowra, *From Virgil to Milton*, London, 1945.
- Bullough 1957-75** G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 voll., London - New York, 1957-75.
- Cairns 1985** C. Cairns, *Douglas*, in *EV*, Vol. II, Roma, 1985.
- Cairns 1988** C. Cairns, *Phaër*, in *EV*, Vol. IV, Roma, 1988.

- Castorina 1985** G.G. Castorina, *Inghilterra*, in *EV*, Vol. II, Roma, 1985.
- Cattaneo 1990** A. Cattaneo, *Techniche traduttive nell'Umanesimo Inglese. L'Eneide in Gran Bretagna da Lydgate a Surrey*, Milano, 1990.
- Charlton 1965** K. Charlton, *Education in Renaissance England*, London, 1965.
- Chinol 1985** E. Chinol, *Eliot*, in *EV*, Vol. II, Roma, 1985.
- Coldwell 1964** *Virgil's Aeneid translated into Scottish verse by Gavin Douglas*, edited by D.F.C. Coldwell, Edinburgh - London, 1964.
- Comparetti 1955** D. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, 2 voll., Firenze, 1955³.
- Conte 1985** G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, 1985².
- Curtius 1948** E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, 1992).
- Denniston 1939** Euripides, *Electra*, edited with an introduction and commentary by J.D. Denniston, Oxford, 1939.
- Eliot 1945** T.S., Eliot, *What is a Classic*, London, 1945 (trad. it. in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, 1960, pp. 55-75).
- Eliot 1951** T.S. Eliot, *Selected essays*, London, 1951².
- Eliot 1957** T.S. Eliot, *Virgil and the Christian World*, in *On poetry and poets*, London, 1957 (trad. it., *Virgilio e la Cristianità*, in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, 1960, pp. 133-152).

Edizione italiana Bompiani...
Eliot 1919

- Fraenkel 1962** Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by E. Fraenkel, 3 voll., Oxford, 1962².
- Fripp 1928** E.I. Fripp, *Dido in Shakespeare*, «TLS», 16 Aug 1928, p. 593.
- Dionigi 1997** I. Dionigi, *L'inferno è qui. Un'esempio di scrittura lucreziana (rer. nat. 3, 978-1023)*, «Latina Didaxis», 12, Genova, 1997.
- Dionigi 1999 **Di fronte ai classici**
- Dionigi 2000** I. Dionigi, *Vanzolini traduttore di Lucrezio*, «Eikasmos», 11, 2000, pp. 365-380. = **Poeti tradotti e traduttori poeti**
- Gardini 1997** N. Gardini, *Le "umane parole". L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, 1997.
- Garin 1976** E. Garin, *L'educazione in Europa 1400-1600*, Bari, 1976.
- Gill 1997** Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, edited by R. Gill, Oxford, 1997.
- Giorcelli 1988** C. Giorcelli, *Pound*, in *EV*, Vol. IV, Roma, 1988.
- Gordon 1912** G.S. Gordon (ed.), *English Literature and the Classics*, Oxford, 1912.
- Gray 1920** H.D. Gray, *Did Shakespeare Write a Tragedy of 'Dido'?*, «Modern Language Review», 15, 1920, pp. 217-222.
- Graziosi 1985** M.T. Graziosi, *Didone [Fortuna letteraria]*, in *EV*, Vol. II, Roma, 1985.
- Green 1982** T.M. Green, *The light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance poetry*, New Haven - London, 1982.

- Highet 1949** G.Highet, *The Classical Tradition. Greek and Latin Influences on Western literature*, New York - London, 1949.
- Hensley 1967** Anne Bradstreet, *Poems*, edited by J. Hensley, Cambridge, Mass., 1967.
- Imperiali-Lombardo 2001** I. Imperiali, A. Lombardo, *Storia del teatro Inglese. Dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, 2001.
- Jenkins 1982** The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, *Hamlet*, edited by H. Jenkins, London, 1982.
- Jenkins 1992** *The legacy of Rome: a new appraisal*, edited by R. Jenkyns, Oxford, 1992.
- Johnston 1962** A. Johnston, *The Player's Speech in Hamlet*, «Shakespeare Quarterly», 13, 1962, pp. 21-30.
- King 1990** J.N. King, *Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen*, «Renaissance Quarterly», 53, 1990, pp. 30-74.
- Keener 1997** *Virgil's Aeneid Translated by John Dryden*, edited by F. M. Keener, London, 1997.
- Kehler 2001** D. Kehler, *Shakespeare's Recollections of Marlowe's Dido*, «ANQ», 14, 2001, pp. 5-10.
- La Penna 1985** A. La Penna, *Didone*, in *EV*, Vol. II, Roma, 1985.
- Lausberg 1969** H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it, Bologna, 1969².
- Lehmberg 1962** Sir Thomas Elyot, *The Book Named the Governor*, edited by S.E. Lehmberg, London - New York, 1962.
- Lewis 1954** C.S. Lewis, *English Literature in the 16th Century*, Oxford, 1954.
- Lombardo-Tarantino 2001** A. Lombardo, E. Tarantino, *Storia del teatro Inglese. L'età di Shakespeare*, Roma, 2001.

- Luiselli Fadda 1984** A.M. Luiselli Fadda, *Bewoulf*, in *EV*, Vol. I, Roma, 1984.
- Luiselli Fadda 1985** A.M. Luiselli Fadda, *Dryden*, in *EV*, Vol. II, Roma, 1985.
- Martindale 1988** *Ovid renewed: Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, edited by Charles Martindale, Cambridge, 1988.
- Martindale 1990** C. Martindale, M. Martindale, *Shakespeare and the uses of antiquity. An introductory essay*, London - New York, 1990.
- Martindale 1993** C. Martindale, *Redeeming the Text: Latin poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, 1993.
- Mason Vaughan-Vaughan 1999** The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, *The Tempest*, edited by V. Mason Vaughan and A.T. Vaughan, London, 1999.
- Matthiessen 1931** F.O. Matthiessen, *Translation – An Elizabethan Art*, Cambridge, Mass., 1931.
- Melchiori 1976-1991** *Teatro Completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, 9 voll., Milano, 1976-1991.
- Melchiori 1978** *Introduzione a: William Shakespeare, I Drammi Classici*, in *Teatro Completo di William Shakespeare*, Vol. V, Milano, 1978.
- Melchiori 1979** *Introduzione a: William Shakespeare, I Drammi Storici*, tomo primo, in *Teatro Completo di William Shakespeare*, Vol. VII, Milano, 1979.
- Monat 1987** P. Monat, *Lattanzio*, in *EV*, Vol. III, Roma, 1987.
- Monfrin 1963** J. Monfrin, *Humanisme et traductions au Moyen-Age*, in «Journal des Savants», 1963.
- Moody 1980** A.D. Moody, *Thomas Stearns Eliot. Poet*, Cambridge, 1980.

- Mounin 1965** G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, 1965.
- Mueller 1969** M. Mueller, *Turnus and Hotspur: the Political Adversary in the Aeneid and Henry IV*, Phoenix, 1969.
- Murry 1928** J.M. Murry, *A Shakespeare Problem. (The Player's Speech and Marlowe's Dido)*, «TLS», 12 July 1928, p. 520.
- Musso 1980-2001** Euripide, *Tragedie*, a cura di O. Musso, 3 voll., Torino, 1980-2001.
- Nisbet-Hubbard 1970** R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book I*, Oxford, 1970.
- Norton Anthology 2000** *The Norton Anthology of English Literature*, 2 voll., New York - London, 2000⁷.
- Ogilvy 1967** J.D.A. Ogilvy, *Books known to the English, 597-1066*, Cambridge, Mass., 1967².
- Padelford 1928** *The Poems of Henry Howard Earl of Surrey*, edited by F.M. Padelford, Seattle, 1928.
- Pasquali 1968** G. Pasquali, *Pagine stravaganti I e II*, Firenze, 1968.
- Pound 1973** E. Pound, *Selected Prose 1901-1965*, edited by W. Cookson, London, 1973.
- Proudfoot 1960** L. Proudfoot, *Dryden's Aeneid and its 17th Century Predecessors*, Manchester, 1960.
- Raby 1959** *The Oxford book of Medieval Latin Verse*, edited by F.J.E. Raby, Oxford, 1959.
- Renner 1989** F.M. Renner, *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam - Atlanta, 1989.
- Roberts-Baytop 1974** A. Roberts-Baytop, *Dido, Queen of Infinite Literary Variety. The English Renaissance Borrowing and Influences*, «Salzburg studies in

English literature under the direction of Professor E.A. Stürzl; Elizabethan and Renaissance Studies», 25, Salzburg, 1974.

Rudd 1994

N. Rudd, *The Classical Tradition in Operation: Chaucer-Virgil, Shakespeare-Plautus, Pope-Horace, Tennyson-Lucretius, Pound-Propertius*, Toronto - Buffalo - London, 1994.

Said 1978

E.W. Said, *Orientalism*, New York, 1978 (trad. it., *Orientalismo, l'immagine europea dell'Oriente*, Milano, 2001³).

Savage 1998

R. Savage, *Dido Dies Again*, in *A Woman Scorn'd, Responses to the Dido Myth*, edited by M. Burden, London, 1998.

Schmitt 1950

C. Schmitt, *Der nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Köln, 1950 (trad. it., *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello Jus publicum Europaeum*, Milano, 1991)

Schmitt 1942

C. Schmitt, *Land und Meer, Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Stuttgart, 1954 (trad. it. *Terra e mare, una riflessione sulla storia del mondo*, Milano, 2002).

Schiesaro

Intertext

Seneca

Kulturkampf

Fv

Nostalgia dell'impossibile

Smith 1964

Elizabethan Critical Essays, edited by G. Smith, 2 voll., London, 1964².

Spingarn 1957

Critical Essays of the Seventeenth Century, Danville, Ill., 1957².

Steiner 1975

G. Steiner, *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford, 1975 (trad. it. *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, 1994²).

- Taylor 2000** *Shakespeare's Ovid, The Metamorphoses in the Plays and Poems*, edited by A.B. Taylor, Cambridge, 2000.
- Thomson 1948** J.A.K. Thomson, *The Classical Background of English Literature*, London, 1948.
- Traina 1989** A. Traina, *Le traduzioni*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, Vol. II, Roma, 1989, pp. 93-123.
- Traina 1989²** A. Traina, *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell'Eneide*, in *Poeti latini e neolatini III*, Bologna, 1989, pp. 115-127.
- Traina 1993** A. Traina, *Luca Canali traduttore di Orazio Lirico*, in *Autoritratto di un poeta*, Venosa, 1993, pp. 55-68.
- Traina 1999** A. Traina, *Alfieri traduttore di Seneca*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di I. Dionigi, Milano, 1999, pp. 235-261.
- Westlund 1978** J. Westlund, *Ambivalence in The Player's Speech in Hamlet*, «Studies in English Literature», 18, 1978, pp. 245-256.
- Wilders 1995** The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, edited by J. Wilders, London, 1995.
- Wölfflin 1896** E. Wölfflin, *Sescenti, mille, centum, trecenti als unbestimmte und runde Zahlen*, «AILG», 9, 1896, pp.177-190
- Ziolkowski 1993** T. Ziolkowski, *Virgil and the Moderns*, Princeton, N.J., 1993.

